Abismos de la brevedad

Seis estudios sobre el microrrelato

David Lagmanovich

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Abismos de la brevedad

Seis estudios sobre el microrrelato

David Lagmanovich

Biblioteca
Universidad Veracruzana

Abismos de la brevedad

Seis estudios sobre el microrrelato

David Lagmanovich

Biblioteca
Universidad Veracruzana

ABISMOS DE LA BREVEDAD

Seis estudios sobre el microrrelato

DAVID LAGMANOVICH

Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Primera edición, 2015

D. R. © Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000

Xalapa, Veracruz, México

Apartado postal 97

diredit@uv.mx

http://www.uv.mx/editorial/

Tel./fax (01228) 8185980; 8181388

ISBN: 978-607-502-201-7

Versión de ePub: 2.1

Maquetación digital: Aída Pozos Villanueva

I. Dos textos introductorios

Para una poética

[1]

Microrrelato

Texto narrativo muy breve, destinado a ser leído en forma autónoma, o sea, sin nexos aparentes con textos previos o subsiguientes; si aparece conectado con otros de iguales características, forma el conjunto que se conoce como microrrelatos integrados o ficción integrada. Otros nombres son microcuento, minicuento, cuento en miniatura o minificción, aunque esta última denominación, más amplia, suele incluir textos no narrativos.

En su forma externa, el microrrelato tiene vínculos con el cuento, del cual procede; a veces con la lírica o el ensayo; con la anécdota y el "caso", si se le quiere relacionar con formas de la narrativa oral tradicional; y, en los casos de extrema brevedad, con la escritura aforística e incluso con los graffiti. Es distinto, sin embargo, de todas esas formas, sobre todo porque manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje y porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadora de la institución literaria tradicional.

Los prefijos micro- y mini- en las denominaciones generalmente usadas (casi siempre intercambiables) se refieren directamente al rasgo de la brevedad, que es el primero que permitió iniciar el

proceso de separación con respecto a otras especies narrativas. Se han propuesto medidas materiales para cuantificar la brevedad: hasta 200, 250 o 300 palabras, según distintas opiniones; o bien un límite de 15 líneas; o una página (¿en qué formato, en qué tipografía?) como único recipiente adecuado; o un solo párrafo, tal vez seguido de un rápido remate, y así sucesivamente.

Empero, ocurre que la brevedad, como todo lo que se refiere a la extensión o duración de la obra artística, está condicionada por dos factores: los usos de una época y una cultura determinadas, y la percepción del lector. De ahí que los microrrelatos en otras lenguas, y también los primeros textos de este tipo que se estudiaron en la nuestra, puedan llegar a alcanzar dimensiones mayores que las que hoy revela la práctica de los autores. En consecuencia, la discusión sobre posibles estatutos basados en el cómputo de palabras o líneas es inútil. Los microrrelatos son formas breves y aun brevísimas, sin duda alguna; pero esa condición solo puede concretarse a través de un tácito pacto entre el escritor y la comunidad que forman sus lectores. Sin que exista una precisión absoluta al respecto, puede decirse que tanto una composición que aspire a la notable concisión del conocido “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, como otra que tenga 200, 400 o más palabras de extensión, serán reconocidas como microrrelatos por la comunidad lectoral, siempre que ofrezcan algunas de las características mencionadas. Esta condición es esencial, mientras que la reducida extensión, aunque importante y aun indispensable, puede verse como complementaria.

En todas las épocas, desde las más remotas, se han escrito narraciones brevísimas, ya sea que fueran autónomas o que aparecieran intercaladas dentro de narraciones más extensas. Sin embargo, la conciencia de un género que cultive tales formas, muchas veces subsumidas en el “fragmento”, comienza a insinuarse en el romanticismo del siglo xix, pervive de forma un tanto subterránea en el simbolismo y en el modernismo hispánico, y alumbra definitivamente en las vanguardias surgidas a partir de la segunda década del siglo xx. En la segunda mitad de este siglo se produce un sostenido crecimiento, sobre todo en Hispanoamérica (Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Marco Denevi, Augusto Monterroso, o los más recientes, Guillermo Samperio, Triunfo Arciniegas, Gabriel Jiménez Emán, Luisa

Valenzuela, Ana María Shua...), al que se unen muy pronto destacados escritores españoles: Ana María Matute, Max Aub, Antonio Fernández Molina, Javier Tomeo, Rafael Pérez Estrada, Luis Mateo Díez, José María Merino, Julia Otxoa y muchos otros.

En las letras contemporáneas el microrrelato se escribe con asiduidad y puede decirse que ha sido legitimado no solo por la atención de los lectores, sino por su incorporación a la esfera de la preocupación crítica en ámbitos tanto periodísticos como, sobre todo, académicos. Hay publicaciones periódicas importantes que los acogen en sus páginas; se han iniciado series editoriales que publican tanto antologías como libros de autores individuales; existen concursos que premian los microrrelatos más originales, y hasta audiciones radiofónicas que los usan en su programación. Por otra parte, en el ámbito académico se suelen dictar cursos y seminarios para su estudio; se exploran las posibilidades pedagógicas derivadas de su uso en las aulas; comienza a notarse el incremento de la producción crítica, y se realizan sesiones en congresos, o bien estos íntegramente dedicados al tema.

La serie “El microrrelato hoy”, publicada entre 2003 y 2005 en la revista Quimera de Barcelona, ha sido una importante contribución al conocimiento del género; a lo largo de una treintena de números ha publicado otras tantas selecciones de la obra de escritores de microrrelatos, tanto de España como de Hispanoamérica. Eso da idea de la vitalidad de este tipo de escritura, sobre todo teniendo en cuenta que una serie así nunca queda cerrada, pues constantemente surgen nuevos creadores de minificción.

En los años transcurridos del siglo xxi, se puede asegurar que se ha completado el proceso de legitimación e institucionalización del microrrelato. Vemos ahora que se trata de un género nuevo en cuanto tal, pero que está enraizado en una actitud constante a través de la historia: el intento de persuadir y encantar mediante la palabra, creando vistosas ficciones que el oyente o lector pueden apreciar instantáneamente, e incluso retener hasta cierto punto en la memoria, tal como se recuerdan un poema o un aforismo. Desde el juego aparentemente intrascendente hasta la honda preocupación metafísica, el microrrelato transmite valores que son a la vez constantes en la literatura universal y la expresión de

preocupaciones que asedian a los hombres y a las mujeres de nuestro tiempo.

La minificción en nuestra cultura

[2]

Los orígenes de la minificción

Alrededor de medio siglo ha bastado para que el microrrelato –o minicuento, microcuento o minificción– se haya desarrollado con singular lozanía en las literaturas hispánicas. Pocos conocían el nombre, y de ahí los interminables disentimientos en materia terminológica, cuando aparecieron las primeras ficciones que exploraban los límites del género, en Juan José Arreola, Jorge Luis Borges u otros escritores, en ambos lados del Atlántico.

De aquellos años iniciales puede decirse que se conocía el objeto, pero no se había llegado a una conceptualización y sistematización. Además, era frecuente la confusión de estas construcciones narrativas con poemas en prosa o con la escritura aforística. Hoy la situación es radicalmente distinta, porque no hay lector de la narrativa hispánica medianamente informado que no distinga rápidamente los microrrelatos, ni escritor de ficciones que no haya jugado con la idea de escribirlos o, en efecto, lo haya llevado a la práctica.

Es decir que los microrrelatos, esas flores insólitas que comenzaron a aparecer en los invernaderos literarios, se han convertido en objeto de general conocimiento, como si hubieran saltado las barreras que los separaban de los ámbitos más poblados de nuestra sociedad lectora. Las flores de invernadero se han convertido en democráticos racimos, aparecidos como si fuera por generación espontánea a la vera del camino. Se producen continuamente, pero también se les puede hallar si se les rebusca en nuestros autores

clásicos, así como antes y después de ellos; se publican libros constituidos íntegramente por minificciones, cuando antes éstas aparecían mezcladas, en número menor, entre los relatos más extensos de un volumen; aparecen en la prensa periódica o diaria; ingresan en las aulas, para su análisis por alumnos y profesores, y también como base de ejercicios de imitación o de creación guiada; hay concursos con los que se incita a escribirlos y presentarlos con la ambición de obtener premios en dinero, muchas veces no desdeñables.

Conviene aclarar que cuando hablamos de microrrelatos nos estamos refiriendo a un género literario producido mayoritariamente durante los siglos xx y xxi. Esto hay que decirlo porque las narraciones breves y brevísimas han existido siempre. En las composiciones de los sumerios, en los escritos bíblicos, en la tradición árabe, y también en la narrativa oral de África y de otros continentes, existen formas caracterizadas por su reducida extensión, que muchas veces transmiten significados perdurables. Pero al hacer un corte temporal pensamos en el desarrollo de un género literario con leyes propias, no unido a concepciones religiosas ni a una tradición oral, que se inscribe entre otros sistemas literarios característicos de Occidente. No es que aquellos otros relatos brevísimos no sean interesantes, lo son, y son también un campo muy válido de estudio. Pero como todo estudio comienza por definir su territorio, están fuera de nuestras inquisiciones los textos que no se relacionen, de alguna manera, con la producción en las lenguas de Europa occidental en los siglos xix, xx y xxi.

¿Qué son estos textos y de qué proviene su incorporación a las costumbres de nuestra comunidad lectora?

Ante todo –aunque esto diste mucho de agotar el necesario análisis– tenemos que reconocer que las piezas literarias en cuestión tienen básicamente dos parámetros, dos conceptos que guían su elaboración y su lectura. Ambos criterios están totalmente a la vista en la mayor parte de las denominaciones que han recibido. Tanto en microrrelato como en microcuento o en minicuento, en minificción como en ficción mínima (y hasta con el adjetivo súbito, en ficción súbita), se manifiestan dos componentes: uno que hace referencia a su extensión y el otro a su naturaleza. Con micro y con

mini, no menos que con la forma completa mínima, se está señalando el rasgo permanente de la brevedad; con ficción, relato y cuento se está afirmando que la brevedad por sí sola no alcanza para constituir estos productos literarios, que han de estar caracterizados por la primacía de la imaginación, de la invención, en suma de la ficción que buscamos, para nuestro solaz, en gran parte de la obra de los escritores.

El más amplio de estos términos es minificción, y todos los textos del tipo reunido en una antología comparten ese rasgo, ya se trate de Borges o de Max Aub, de Arreola o de Rafael Pérez Estrada, de Augusto Monterroso o de Gabriel Jiménez Emán. En tanto se trate de ficciones, vivas solo en el momento en que la vista las ubica sobre la página y, luego, en el recuerdo del lector, estos textos pueden hacer oblicua referencia a un aspecto de la realidad extratextual o bien, mediante la palabra, crear otra realidad, sin compromisos con el mundo exterior al texto literario. En un caso y en el otro, nuestra lectura se realiza con plena conciencia de que no debemos esperar la transcripción de una realidad comprobable –las características de una torre, la forma y ubicación de un jardín, la existencia misma de un determinado ser humano– sino la presentación de una realidad probable. La intención puede ser más realista o más desrrealizadora, pero nunca, ni aun en los casos de escritura más apegada a las características de la realidad externa, será simplemente una presentación documental. El microrrelato es ante todo ficción.

Ha habido ficciones, sin embargo, por lo menos desde que existe literatura escrita, y también desde antes. La ficción ha tomado diversas formas a lo largo de los tiempos. Los historiadores de la literatura suelen hablar de “géneros literarios predominantes” en épocas determinadas: la narrativa lo ha sido, y quizá aún lo sea en este momento de nuestra historia. Son ejemplos de ficción narrativa las novelas llamadas bizantinas, y las de caballerías, y el Quijote, y las novelas realistas del siglo xix, y el cuento influido por el modernismo, por ejemplo. Pero es un hecho que todas ellas son formas de extensión considerable. Otras épocas prefirieron las formas extensas; la nuestra, en cambio, revela una marcada inclinación por las formas escuetas, breves, que puedan ser asimiladas por la conciencia del lector en forma prácticamente

inmediata. Es esto lo que muestra el otro elemento de estas denominaciones que hemos mencionado: lo mini, lo micro, lo mínimo, y hasta lo súbito, en relación con el campo de la ficción.

Podría preguntarse: esta tendencia a la brevedad ¿no se manifestaba ya con el auge del cuento literario, que en el mundo hispánico se conoce desde la Edad Media, y luego reverdece desde mediados del siglo xix y de allí en adelante? En cierta forma sí, pero se trataba de un proceso incipiente. En literatura existe una experimentación permanente. Por ejemplo, los largos poemas de las épocas neoclásica y romántica parecen contraerse y caber, ahora, casi siempre en una sola página cuando leemos a poetas del periodo decimonónico avanzado, como Baudelaire, Verlaine y Mallarmé. Los dramaturgos modernos experimentan con nuevos criterios de tiempo escénico, llegando al texto dramático unipersonal, concebido en la forma del acto único, o a la pieza que ha de representarse en un plazo máximo de diez minutos. De la misma manera, la novela –a pesar de ejemplos ilustres en contrario, como Tolstói, Víctor Hugo y otros– adelgaza su espesor y se concentra en el tomo único, abandonando poco a poco su desarrollo en varios tomos.

Por su parte el cuento, para el que no parecía existir un límite preciso de páginas, va reduciendo también su extensión: ya no llama la atención un cuento de cuatro o cinco páginas impresas ni un cuento que abarca un espacio sumamente acotado sobre la página de una revista o en la sección literaria de un diario. Mientras tanto, se ha experimentado la influencia de un género de errática aparición en las letras francesas: el poema en prosa. Actúa fuertemente sobre nuestros escritores modernistas y del 98, el ejemplo de Charles Baudelaire, cuyos Petits Poèmes en prose (publicados en libro después de la muerte del autor en 1867) son de frecuente lectura. Los primeros esfuerzos en este terreno, como por ejemplo en Rubén Darío, en Leopoldo Lugones y, en el otro extremo del continente americano, en algunas piezas contenidas en El minutero de Ramón López Velarde, deben mucho al ejemplo baudeleriano. Otro tanto puede decirse de las iniciales composiciones en prosa de Juan Ramón Jiménez, signadas también por el empeño de alcanzar el tipo de escritura que se denominó “prosa poética”.

De esta forma entramos en las primeras décadas del siglo xx y en una atmósfera social e intelectual que forzosamente ha de influir sobre el desarrollo de la minificción.

La minificción en nuestra cultura

Así como hay tendencias y actitudes originadas exclusivamente en la literatura, existen también tendencias culturales más amplias, que van tiñendo las distintas manifestaciones de una época. Alcanzan así a diferentes actividades y disciplinas, y manifiestan la condición a la que nos referimos usando el vocablo alemán Zeitgeist o espíritu de la época.

Ello ocurre en forma muy notoria en el tránsito entre los siglos xix y xx, y se continúa en las primeras décadas de este último. Puede decirse que, después del simbolismo en literatura, después del neorromanticismo en música, después del predominio de tendencias de raíz romántica y realista en las artes plásticas, existe –sobre todo en Europa– un afán muy grande por diferenciarse de las tendencias decimonónicas y entrar decididamente en la modernidad. Así, los compositores se alejan en gran medida de los modelos románticos y wagnerianos; los artistas plásticos experimentan con modelos abstractos y no representativos, o desfiguran deliberadamente a estos últimos; los escritores intentan nuevas fórmulas para captar la atención de los lectores, y los arquitectos –un par de décadas más tarde– llevan adelante una lucha de interesantes características: reaccionan contra los modelos del pasado, usan inventivamente los nuevos materiales de origen industrial y se apegan a un "funcionalismo" según el cual las formas no están preestablecidas, sino que deben quedar determinadas por la función. En todas las artes, en suma, hay una triple reacción: contra la ornamentación por sí misma (es decir, no basada en necesidades funcionales), contra la excesiva extensión y contra la redundancia.

Nos encontrábamos ya en pleno siglo xx, y la consigna de las artes en este siglo podía condensarse en la fórmula que encontró la nueva arquitectura: "menos es más". El efecto que se busca se destacará

por el impacto que cause sobre la sensibilidad del público, y este impacto se verá reforzado cuando –por así decirlo– exista por sí solo, sin confundirse con elementos diversos de la creación artística: en lugar del abigarramiento, se prefiere la unicidad.

A todo lo anterior pueden sumarse algunos factores exteriores a la obra de arte, que hacen a su contexto social. El siglo xx –uno de los más problemáticos en la historia de la Humanidad– se caracteriza por una nueva valoración del tiempo, sobre todo en las grandes ciudades (que a su vez son el producto de un intenso proceso de urbanización en la mayor parte de los países). Todos los procesos se aceleran, todo es más rápido y a la vez más exigente, todo impone a los hombres y a las mujeres de este siglo correr detrás de sus objetivos y hacer que el tiempo, como suele decirse, "rinda más". El paso relativamente distendido de periodos anteriores se sustituye por lo acelerado, y muchas veces por lo frenético; y el uso intensivo del tiempo conduce a muchos a quejarse –paradójicamente– de que "no hay tiempo para nada".

Esto refuerza la tendencia a cultivar las formas breves. En el caso de las letras, en diversas literaturas resulta perceptible el acortamiento de las novelas, los cuentos y los ensayos. El proceso ya se había cumplido en la poesía: primero en movimientos tales como el simbolismo francés, el modernismo hispánico o la literatura inglesa de finales del siglo xix; y luego en el periodo de nuestras vanguardias (que coincide temporalmente con el modernism anglosajón), periodo de acuciosa experimentación formal. El proceso continuará a todo lo largo del siglo pasado y parece definitivamente establecido en el que ahora transitamos.

Por su parte, tanto el periodismo como la industria editorial colaboran en este proceso. El primero acota –y acorta– considerablemente los espacios asignados a los distintos géneros que lo componen, desde los artículos editoriales hasta las secciones literarias. La industria del libro tiene también en cuenta, además del costo de producción, el precio de venta y la preferencia que el público lector manifiesta por construcciones literarias manejables, que quepan entre las tapas de un libro de no demasiadas páginas. Ya es casi inconcebible una novela de más de un volumen, un libro de poemas de doscientas páginas o más, o extensiones similares en

los libros de cuentos, a menos que se trate de compilaciones que aspiran a reflejar gran parte de la obra de un escritor.

Estamos, pues, en la era de la brevedad; y así como, en poesía, el haiku japonés llama cada vez más la atención en Occidente, también la minificción (o microcuento, o microrrelato, nombre este último que preferimos) cobra nueva vigencia. Narraciones brevísimas las hubo siempre, a lo largo de toda la historia de la Humanidad; pero ahora son, por así decirlo, sistemáticas y no ocasionales. Ya hemos indicado la habitualidad con que hacen su aparición. No son visitantes ocasionales, sino que han encontrado un lugar en nuestra cultura, y lo han ocupado para quedarse.

Al mismo tiempo, parece que su aceptación por la generalidad del público lector va en aumento. Todavía no es el género literario dominante, como lo fue la poesía en el siglo xvii o la novela en el xix, pero en gran medida se ha atenuado la sorpresa que solía rodear sus anteriores manifestaciones. En las décadas de 1960 y 1970, todavía una minificción como "El dinosaurio" de Augusto Monterroso concitaba el sarcasmo, o bien el desconcierto. Un lector desprevenido podía sospechar de la seriedad del escritor, tomar a juego lo que podía interpretarse de otras varias maneras, o bien entender el texto como una anomalía que había de atenuarse con la lectura de composiciones de mayor extensión. Lo que no aceptaba era la autosuficiencia de la forma, ese "todavía estar allí" que había de prolongarse en los libros y en el tiempo.

El paralelo con otras formas artísticas es inevitable. En su momento, la tela que contenía una composición pictórica abstracta podía ser recibida, por ejemplo, con expresiones presuntamente ingeniosas del tipo "¿Qué niño ha hecho eso?" De similar manera, una lectura de microrrelatos, sobre todo brevísimos, suscitaba en algunos lectores expresiones de disconformidad, como si el texto o su autor tuvieran la intención de mofarse del lector. También la brevedad de las composiciones musicales contemporáneas, que parecen terminar solo un par de minutos después de haber comenzado, producía a la vez alivio y perplejidad. Nada de eso ocurre en la actualidad: la frecuencia de los encuentros con estas formas artísticas ha aumentado, y con ello ha disminuido la sensación de extrañeza o ajenidad.

Así tenemos que el microrrelato se ha integrado perfectamente entre los géneros habituales en este momento de nuestra cultura. Ya no se ve como una ocurrencia de paso, como una travesura de escritores bromistas. Su acceso al libro no se realiza ya disimulándose entre piezas más extensas, sino que hay muchos libros íntegramente constituidos por ellos. De forma similar, las revistas y los periódicos los acogen, y nuestros contemporáneos aceptan la minificción como un género más de la modernidad y la posmodernidad.

Una trayectoria

Los microrrelatos de nuestra lengua, el castellano o español, tienen una trayectoria relativamente dilatada. Como en cierta forma ocurre con el cuento literario –que es otro género, pero una suerte de hermano mayor del que aquí tratamos–, si nos remontamos al modernismo, tanto en la América de lengua española como en la Península, encontraremos ejemplos del uno y el otro. En la época modernista tiene especial relevancia la literatura francesa del siglo xix, especialmente la de la segunda mitad de dicho siglo. Uno de los autores seguidos con mayor atención por los escritores de lengua española fue Charles Baudelaire. Hay que recordar, entonces, que si por una parte Las flores del mal constituyó un breviario de actitudes poéticas para los hombres cultos de aquel periodo, otro tanto ocurrió con los Pequeños poemas en prosa, colección también llamada El spleen de París, por lo que hace a una modalidad escasamente cultivada hasta ese momento, a saber el poema en prosa.

El poema en prosa contiene elementos descriptivos que lo relacionan con los poemas, y elementos narrativos que a su vez señalan en dirección al relato de eventos reales o imaginarios. Está, por supuesto, escrito en prosa, pero usa con frecuencia recursos y modalidades que lo aproximan a la escritura poética: ritmos, periodos, construcciones anafóricas y, a veces, hasta rimas internas, que le dan una especial sonoridad. Es un medio muy apto para aquellos escritores que se preocupan más por la belleza de la

expresión, por el cincelado de la frase, por la perfección del párrafo. Por ello no es extraño que aparezca en la obra de escritores de raíz modernista: Rubén Darío, Ángel de Estrada (hijo), Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Julio Torri, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez. En muchos de los textos breves que producen estos escritores hay rasgos que los aproximan notoriamente a los microrrelatos más modernos, aunque el género no parezca aún totalmente estabilizado. Incluso tenemos ya el caso del libro constituido íntegramente por composiciones breves, como ocurre con Ensayos y poemas de Torri, obra que, en la disyuntiva de su título, señala cierta indefinición genérica, lo que no le impide incluir algunas piezas de singular belleza.

El poema en prosa baudeleriano y modernista tiene como característica una cierta condición estática: se plantea más como poema que como relato –aunque haya en él elementos de los dos géneros– y suele recaer en un tono exclamativo o bien en la tentación de la "miniatura", la "estampa", la imagen destinada a ser contemplada, antes que a ser seguida en su desarrollo. Los elementos propiamente narrativos, que también los hay, se acentúan en una etapa posterior, que es la de las vanguardias que llamamos históricas. Allí (en Ramón Gómez de la Serna, en Vicente Huidobro, en Macedonio Fernández) aparecen breves narraciones caracterizadas muchas veces por el absurdo, los juegos con el lenguaje, un humorismo desaforado, ácido, y una visión crítica del mundo circundante, como si fuera preciso redescubrirlo con la lupa tenaz que proporcionan las formas narrativas más breves.

Después de los experimentos de las vanguardias, renovadores en todo, entramos en un periodo en el cual el microrrelato parece adquirir una definitiva carta de ciudadanía en nuestras letras. Por un lado, los argentinos Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares exploran este planeta de la brevedad en antologías memorables. Por otro, el mexicano Juan José Arreola y el guatemalteco Augusto Monterroso (este último incorporado a la escena literaria de México) cultivan la minificción en libros íntegros, signados todos por la brillantez de la invención y la renovación de las formas tradicionales, como el bestiario y la fábula. Poco después, el argentino Julio Cortázar, a la vez heredero de Borges e innovador arriesgado del arte narrativo, deslumbra con construcciones

verbales que unen a la búsqueda de nuevos efectos del lenguaje la profundidad de su visión. Llamamos a este grupo –al que es justo sumar también al argentino Marco Denevi– los clásicos del microrrelato, pues un estudio de sus obras permitiría elaborar un mapa prácticamente completo de la nueva forma, matizada desde luego por los rasgos de las poderosas personalidades literarias de los autores.

Leyendo a estos escritores, en efecto, encontraremos muchos de los tipos de minificción que hoy nos deleitan en otros más recientes: la miniatura literaria que recrea textos de otras épocas (Borges), la reescritura o parodia que transforma lo ya conocido en un objeto distinto (Arreola, Denevi), la nueva invención de géneros que creíamos sumergidos en el pasado (Arreola, Monterroso), la extrema brevedad que lleva a configurar textos de una sola línea (Arreola, Denevi, Valenzuela), el texto narrativo con apoyatura ensayística o viceversa (Borges), la irónica observación de la vida contemporánea (Cortázar, Monterroso, Sequera), la mirada sarcástica que desciende sobre los textos de los medios masivos de comunicación (Arreola), el desenfado de raíz surrealista en la expresión, el engaño al lector que se concreta en un final estrepitosamente inesperado... Todas ellas son formas de manifestación de "otra mirada", una manera fresca de considerar la realidad y la literatura, una actitud auténticamente vanguardista más allá del concepto histórico de las vanguardias.

La obra de los clásicos se continúa en la producción de otro grupo de autores, entre los cuales los españoles Ana María Matute y Max Aub –este último, de larga permanencia en México– se suman a los creadores de minificción, en cierta forma prosiguiendo la labor de las vanguardias a pesar de cierto desplazamiento temporal. Hay aquí un grupo que podemos considerar de transición entre los clásicos y el microrrelato de hoy, y su enunciación permite apreciar la diseminación espacial de esta forma de narrar: además de los españoles ya nombrados, figuran en este conjunto el cubano Virgilio Piñera, los argentinos Adolfo Bioy Casares y Enrique Anderson Imbert, el dominicano Manuel del Cabral y el mexicano Edmundo Valadés. Vale la pena recordar la labor de antólogos y directores de revistas literarias de varios de los nombrados. Entre ellos se destaca en ambos sentidos Valadés, uno de los primeros compiladores de

antologías a la vez que director de una revista, El cuento, que constituyó un ámbito especialmente apto para la publicación de microrrelatos. (Por otra parte, esta obra encuentra su continuación en Puro cuento, revista dirigida por el escritor argentino Mempo Giardinelli, que al igual de la primera es un ámbito de resonancia a la vez del cuento y del microrrelato).

Podría pensarse que con estos creadores termina la historia del microrrelato en nuestras letras, pero no es así. Por lo contrario: hasta ahora hemos considerado la labor de un grupo relativamente pequeño de creadores del microrrelato en las letras hispánicas. Pero si tenemos en cuenta el estado actual de la producción de los autores vivos y de unos pocos que han muerto en fechas muy recientes, nos asombraremos por la profusión de escritores, por la producción de libros de minificción y por la creciente importancia de la bibliografía especializada. Al mismo tiempo, advertiremos que los microrrelatistas –si esta denominación es aceptable– cubren toda la geografía de los países de lengua española y hasta, en algunos casos, de otros en cuyas fronteras viven núcleos importantes de población de nuestra lengua (el caso más notorio es el de la comunidad llamada "hispana" en Estados Unidos).

La antología, motivo por la cual se escribieron estas líneas (La otra mirada, publicada en 2005), como toda recopilación, no alcanzaba a reflejar adecuadamente toda esa variedad, pero la podemos considerar el comienzo de un intento abarcador. Incluimos un número considerable de autores, y advertimos que otro grupo también numeroso quedaba fuera de la selección. Aun así, sin embargo, ofrecíamos una representación bastante amplia de esta galería de escritores. En el texto no aparecían divididos por países –pues todos ellos, de donde quiera que sean, son autores que comparten la misma lengua– ni tampoco por el mecánico principio de los años de nacimiento. Preferimos disponerlos, de manera por fuerza aproximada, según su incorporación a la corriente general de los cultores del microrrelato, por lo común de acuerdo con la existencia de algún libro que marque su incorporación a dicho conjunto. De esa forma, el lector podía sentir el desarrollo de una serie de lenguajes, la vibración del presente a través de numerosos escritores que tienen –repetimos: sean de donde sean– intereses y propósitos comunes, y que hacen avanzar el género con el resultado

de sus esfuerzos.

Entre los autores españoles seleccionamos a Antonio Fernández Molina (ya fallecido), José Jiménez Lozano, Luis Mateo Díez, José María Merino, Javier Tomeo, Juan José Millás, Julia Otxoa, Rafael Pérez Estrada e Hipólito G. Navarro. En el continente americano, los primeros que se pueden enumerar son los mexicanos Guillermo Samperio, René Avilés Fabila, José de la Colina, Rogelio Guedea y Jaime Muñoz Vargas. De Venezuela proceden Luis Britto García, Armando José Sequera y Gabriel Jiménez Emán. Colombia nos proporcionó a Jairo Aníbal Niño y Triunfo Arciniegas. De Chile son Pía Barros y Juan Armando Epple, y del Uruguay provienen Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano y Teresa Porzecanski. Finalmente, son argentinos Isidoro Blaisten (fallecido poco antes de la aparición de la antología), Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Pedro Orgambide, Antonio Di Benedetto (estos dos también fallecidos), Eduardo Berti y Raúl Brasca.

Sobre los 32 escritores enumerados recayó la responsabilidad de manifestar las diversas corrientes y tendencias de la minificción contemporánea en lengua española: a ellos los agrupamos en la sección “El microrrelato hoy”. En la sección anterior, “Origen y desarrollo del microrrelato”, había otros 21 autores. En un caso y en el otro hemos dejado de lado, por lo menos, un número equivalente de excelentes narradores. Pero las leyes de cualquier antología son inflexibles: hay que escoger, y de esa selección solo el antólogo puede hacerse plenamente responsable.

Elementos internos del microrrelato

En líneas anteriores se ha dicho que la brevedad es un requisito indispensable del microrrelato, pero no el único. Tenemos entonces dos preguntas: la primera, ¿cuáles son los límites de esa brevedad?; la segunda, ¿cómo se manifiesta otro rasgo fundamental de estas brevísimas construcciones narrativas, que es el de la ficcionalidad?.

1. La posibilidad de cuantificar la condición de la brevedad ha estado

presente, en forma abierta o tácita, desde el comienzo de la reflexión sobre los minicuentos. Es evidente que, a partir de sus manifestaciones importantes, el límite superior del microrrelato –la cantidad máxima de párrafos, de líneas o de palabras que lo constituyen– ha ido variando en el sentido de la reducción, no de la ampliación. Textos que consideramos paradigmáticos del género, como "Continuidad de los parques" de Julio Cortázar, o "Jericó" de José Emilio Pacheco, hoy nos parecen colocados en el máximo posible de extensión. En los certámenes, y también en las publicaciones mismas, se advierte que actualmente el límite máximo suele estar fijado, en palabras, en 200 o 250; en líneas de texto, en 15 o a lo sumo 20. El concepto ha variado sustancialmente desde la época de las vanguardias: las composiciones de Ramón Gómez de la Serna anticipaban el criterio actual –que en definitiva implica no llegar nunca a una página del libro impreso– pero aun los "Cuentos en miniatura" de Vicente Huidobro, superan ese límite. Por otra parte, todo límite fijado en número de palabras, en el caso de obras literarias, es arbitrario.

En cuanto al límite inferior, es decir, la cuestión de cuán breve puede ser un relato breve, eso está ya resuelto de manera pragmática. Textos como "El dinosaurio" de Augusto Monterroso, y sus análogos ("Cuento de horror" de Juan José Arreola, "El hombre invisible" de Gabriel Jiménez Emán y otros) han dejado establecido con claridad que puede haber microrrelatos de una línea de extensión, es decir, de diez palabras o menos, sin contar el título.

En el fondo, la cuestión de la extensión es secundaria. Cada escritor determina lo que considera "cuento", lo que es un "cuento breve", y lo que es un "microrrelato". Es que la percepción de la extensión o de la brevedad varía constantemente de acuerdo con una serie de parámetros: condicionamientos sociales, influencia de sistemas narrativos cercanos, preferencias individuales. Lo social, lo estético y lo psicológico actúan en forma simultánea. Por ello, pretender una rigidez conceptual en esta materia es inútil. A los efectos prácticos, en lo que se refiere a la producción del texto, puede pedirse –por ejemplo– que en una competición se presenten tan solo composiciones que no sobrepasen las 15 líneas de extensión; pero eso no les quitará la condición de microrrelatos a aquellos que tengan 12 o que alcancen las 18 líneas. Y desde el punto de vista de la recepción, cada persona –inmersa en una comunidad lectora

determinada y en una atmósfera social y cultural características de su vida colectiva– tendrá su propia percepción de la extensión de las obras literarias y, en consecuencia, de lo que considere brevedad.

2. Pasamos ahora a la segunda pregunta propuesta: ¿cómo se manifiesta la ficcionalidad en el microrrelato?

Denominaciones tales como “ficción súbita”, “historias de un minuto” y “relatos vertiginosos”, entre otros, dejan ver que los críticos han intentado apresar una característica básica que se une a la brevedad: la velocidad. Toda acción minificcional transcurre en un instante: a tal punto, que el lector cree tener ante sus ojos una totalidad instantánea, con notable pérdida del transcurso narrativo. Las novelas, y también el cuento, pueden caracterizarse por la morosidad o por su opuesto; los microrrelatos son necesariamente veloces. De paso: es esta condición la que los diferencia de los poemas en prosa, aunque entre estos últimos haya ejemplos que se aproximan a la minificción.

¿De qué manera se logra esta velocidad narrativa? Mediante tres recursos que ya se encuentran en la retórica del cuento tradicional. En primer lugar, el comienzo llamado in medias res, o sea, sin antecedentes ni preparación, cuando aparentemente la acción ya ha comenzado. Este tipo de comienzo se usa en otras construcciones narrativas, pero no obligatoriamente; en el caso de la minificción se le puede considerar casi inevitable, y son rarísimos los microrrelatos que comienzan por proponer una introducción, por sumaria que esta sea.

Al iniciarse el texto in medias res, se han dado ya, o se están dando, ciertos datos que hacen a la configuración de los personajes y a la ubicación de la acción. Por ejemplo, uno de estos textos puede comenzar con estas palabras: “Al mirar por la ventana hacia la llanura, la mujer vio a lo lejos una figura que...” Este comienzo, dentro de lo escueto de su formulación, proporciona algunos datos que permiten que surja una imagen en la conciencia del lector. Éste no sabe aún si la mujer es joven o vieja, soltera o casada, ni tampoco cómo se llama; pero el texto ha focalizado su atención en una figura femenina, ha insinuado la oposición entre el “adentro” de la casa y el “afuera” de la llanura, y ha insinuado la posible

llegada de alguien que quizá interrumpa la soledad de la mujer. Y así continuará el texto, a lo largo de las líneas –por ejemplo, 15 o 20 líneas– de su desarrollo: siempre con la mayor economía de palabras, siempre con velocidad.

A estas características básicas pueden agregarse otras dos, que le dan al microrrelato –especialmente al microrrelato contemporáneo– un especial sabor. Una es la presencia del humor, un término que no requiere mayor explicitación; la otra, no desgajada de la anterior, es la frecuencia de los procedimientos de reescritura.

En cuanto a lo primero, conviene señalar que la modalidad humorística es una suerte de prolongación de los procedimientos de desacralización característicos de las vanguardias, que es cuando llega a su apogeo con el surgimiento y predominio del humor surrealista. En el segundo caso, el autor de microrrelatos, que como todo escritor habla siempre con una voz que podemos conceptuar como no propia, asume otra u otras voces, toma un texto ajeno y lo reescribe desde una voz que no es ni la del texto original ni quizá la más característica que él mismo usa en otros tipos de escritura. El texto resultante es y no es un texto ajeno, es y no es propio, es y no es una "versión" de aquel otro que ha sido reducido a la condición de pretexto (y pre-texto) de su escritura. Si se comparan diversas reformulaciones, en clave minificcional, de la historia de Penélope, o de la situación básica de Las mil y una noches, o de la figura de Don Quijote, se tendrá una clara idea de lo que significan estos procedimientos de reescritura.

Por otra parte, en esta condición de la reescritura caben modalidades de imitación y parodia muy diversas. Un ejemplo adecuado es el de la imitación del discurso de los medios de comunicación de masas. En el ámbito del cuento, encontramos esta modalidad, en forma bastante dilatada, en el relato "Los funerales de la Mamá Grande",de Gabriel García Márquez; en el del microrrelato, lo podemos advertir en el breve texto "De L'Osservatore" de Juan José Arreola. Pueden hallarse otros ejemplos, en los que frecuentemente se cruza el límite que separa la simple imitación de la imitación paródica.

Hemos resumido dos cuestiones con frecuencia abordadas –muchas veces de manera muy poco sistemática– por la crítica: la extensión

aceptable o recomendable en la elaboración del microrrelato, y los rasgos internos de este producto literario. Nos hemos mantenido, pues, en el dominio de la anatomía. Veamos ahora si podemos superar ese nivel y considerar, en cambio, la posibilidad de una tipología de los microrrelatos: las familias que éstos forman después de su nacimiento.

Para una tipología del microrrelato

No vale la pena que nos preguntemos cuántos tipos de microrrelatos existen: el número, si no infinito, será cuanto menos elevadísimo, porque responde a la inagotable inventiva de los seres humanos. Pero consideramos posible enunciar los comienzos de una tipología.

Uno de los tipos resultantes, al que ya hemos hecho referencia en estas páginas, es el que llamamos reescritura y parodia. El escritor se sitúa frente a un texto bien conocido –o frente al recuerdo de ese texto– y lo reescribe. Puede hacerlo con mayor o menor seriedad; cuando la reescritura es más acentuada, es habitual que se llegue a la escritura paródica. También lo es que los textos reescritos o parodiados pertenezcan a la antigüedad clásica o a obras muy conocidas de una comunidad nacional. Los muchos microrrelatos de orientación cervantina ("Teoría de Dulcinea" de Arreola, "El precursor de Cervantes" de Denevi, y tantos otros) testimonian estas preferencias; también lo hacen los que cultivan motivos homéricos, los que acuden a Las mil y una noches, y los que hacen uso de textos más recientes pero sumamente conocidos, como la historia de Robinson Crusoe. Es que si no conocemos el texto original, tanto la reescritura como la parodia pierden toda eficacia.

Un segundo tipo es el del discurso sustituido o, en otras palabras, la tentativa de modificar el lenguaje "de la tribu" hasta el punto de crear una suerte de paralenguaje o lengua artificial, que solo en forma tangencial permite seguir el hilo del discurso narrativo. Con todo, la forma de manejar este recurso implica llegar hasta un límite, que es el que separa la comprensión de lo ininteligible. Es decir: también en estas minificciones existe un elemento de relato,

también en ellas se cuenta algo; y en este sentido los autores no llegan a extremos tales como los que cultivaron algunos poetas vanguardistas. Tampoco Dadá o el “letrismo” tienen afinidad con esta escritura. En algunas composiciones de Cortázar o de Luisa Valenzuela y, antes que ellos, en algunos textos de Gómez de la Serna o de Huidobro, se tensa el lenguaje hasta ocupar un protagonismo que no se alcanza en los demás tipos de microrrelato.

También hemos tratado de identificar un tercer tipo de microrrelatos, a los que llamamos la escritura emblemática. Se trata de composiciones que proponen una visión trascendente de la experiencia humana. Emparentados quizá de alguna manera con las parábolas y las alegorías, estos textos aspiran a una percepción del sentido último de la existencia. Pueden mantenerse dentro de los límites de la ortodoxia o proponer una cosmogonía distinta; en ellos late una visión trascendente, necesariamente ideológica aunque no constituyan la propaganda de ninguna ideología. Entran en este tipo textual composiciones como “Jericó” de José Emilio Pacheco, que tematiza la locura ecológica junto con la posible destrucción del mundo que conocemos, o “Atlas” de Cristina Peri Rossi, reconstrucción de un mito clásico según lo que aparenta ser una nueva cosmogonía. También es el caso de un texto de Silvina Ocampo, “Informe sobre el cielo y el infierno”, y de otros que podemos encontrar en Los relámpagos lentos de Manuel del Cabral. No es un género demasiado abundante pero, lo mismo que los anteriores, merece nuestra cuidadosa atención.

A los tres tipos descritos podríamos agregar un cuarto, que llamaríamos el del discurso mimético. Si en el tipo del “discurso sustituido” el lenguaje se aleja de la cotidianidad para alcanzar un rarificado nivel de construcción “artística”, en el que ahora caracterizamos se produce un fenómeno inverso: el regreso hacia los niveles populares de expresión, con lo que se constituyen algo así como fotografías verbales o, si se quiere, ejemplos de presuntas grabaciones magnetofónicas del habla. El lenguaje adquiere aquí un protagonismo claro, pero no en virtud de su artificialidad sino, por lo contrario, por su carácter testimonial. Claro está que en un caso como en el otro, los efectos buscados no pueden lograrse sin trabajo, porque en cualquier arte la naturalidad no es algo dado sin esfuerzo, sino el resultado de la labor del artista. En algunos

microrrelatistas rioplatenses como Mario Benedetti, Eduardo Galeano o Pedro Orgambide, no menos que en el inagotable Cortázar, pueden encontrarse los rastros de esta labor.

Por último, así como la reescritura y la parodia están relacionadas, también lo están la fábula y el bestiario, en virtud de su común referencia al mundo animal (compuesto ya sea por animales reales o por otros que son imaginarios). Ambos son géneros muy antiguos, y los dos han sido recuperados por los escritores del siglo xx, especialmente por los creadores de microrrelatos.

Fábula y bestiario son dos tipos textuales, no uno. En la fábula, los animales actúan y hablan como los seres humanos: paralelos a nosotros, padecen nuestros pecados y reflexionan sobre nuestra conducta. El bestiario, por su parte, es un conjunto, una serie, un libro: es una sucesión de textos que se propone describir a los seres que pueblan el mundo animal, ya en la realidad, ya en la fantasía. Juan José Arreola y Jorge Luis Borges, por ejemplo, han escrito bestiarios. En la obra de Augusto Monterroso, en cambio, hay fábulas: algunas muy originales como “La Oveja negra”, y otras que retoman situaciones ya contempladas por los fabulistas clásicos, pero que ahora tienen un nuevo sesgo. De estas últimas seleccionamos como muestra “El Burro y la Flauta”:

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

Por otra parte, en el libro de Juan José Arreola denominado precisamente con esta palabra, Bestiario, podemos encontrar numerosos ejemplos de los materiales que aparecen en un bestiario

moderno, cuya lectura recomendamos porque, además de su referencia al género antiguo, se caracterizan por la belleza y economía de su escritura. No transcribimos ninguno de esos textos para no alargar indebidamente esta exposición.

De esta manera, hemos procurado caracterizar cinco tipos fundamentales de microrrelatos, a saber: 1. los ejemplos de reescritura y parodia; 2. el discurso sustituido; 3. la escritura emblemática; 4. el discurso mimético, y 5. el bestiario y la fábula. La confrontación de estos tipos propuestos con el contenido de un libro de microrrelatos permitirá apreciar lo justo o lo inadecuado de esta tipología.

Las formas mixtas

Es muy vasto el mundo del microrrelato, y hay tipos y subtipos que aún aguardan una caracterización definitiva. Suele darse el caso de que el microrrelato aparezca en combinación con otras formas literarias de carácter no narrativo. Por ejemplo, hay microrrelatos que combinan una forma en prosa con un final en verso, sin que por ello haya que considerarlos dentro de la forma del poema en prosa. Hay también poemas que pueden leerse como microrrelatos, y hay minificciones que pueden leerse como poemas.

A partir del momento en que los microrrelatos alcanzan algún lugar en los periódicos, se dan otras posibilidades de hibridación. Un caso curioso, que se ha verificado en el periodismo español, consiste en el uso de la “columna” –uno de los géneros periodísticos–, para incluir en ella construcciones minificcionales. Se han señalado como característicos los casos de Manuel Vicent y Juan José Millás. En el caso de este último, ha aparecido en forma de libro una selección de sus colaboraciones periodísticas, bajo el título descriptivo de Articuentos. Algunas de estas columnas se orientan en dirección de la crónica o el ensayo (la unión de ensayo y periodismo es de larga data); otras presentan narraciones, casi siempre en primera persona, que pueden leerse perfectamente como microrrelatos. En el diario Página/12 de Buenos Aires, suelen publicarse –en la última página

de cada edición– artículos que no pocas veces se deslizan hacia el campo de la minificción.

Otro territorio donde se puede producir el contacto es el de la escritura teatral. En este caso, la noción de la brevedad debe relacionarse con el tiempo escénico, es decir, con el tiempo que requiere la representación de la acción teatral. Así, en el volumen Falsificaciones de Marco Denevi, hay una serie de minipiezas teatrales procedentes de un ficticio “Festival de Stendal”, para cada una de las cuales se especifica que el tiempo de representación no debe ser superior a los diez minutos. En España, por otra parte, las Historias mínimas de Javier Tomeo son microrrelatos presentados en forma de pequeñas piezas teatrales, por lo general de extensión aun menor que las composiciones análogas de Denevi.

El microrrelato, en sí mismo, es perfectamente identificable como tal: no es el producto de un cruce de géneros, sino una especie narrativa de singular pureza. Pero por su carácter narrativo, precisamente, se aproxima a veces a otros géneros que, en mayor o menor medida, participan de la misma característica. La crónica periodística narra; lo hacen también ciertos poemas, pues la lírica no impide la aparición de algunos elementos narrativos; lo hace el género teatral, destinado primordialmente a narrar una historia, aunque con técnicas totalmente distintas. El microrrelato puede aproximarse a estas clases textuales. Si deja de narrar, abandona su naturaleza y ya no es microrrelato; si mantiene su vínculo con la narrativa, puede combinarse en inestable unión con otras formas de la escritura contemporánea.

Problemas de una antología

La experiencia de compilar una amplia antología de microrrelatos enseña algo sobre el género mismo. Como toda antología, aquella a la que se refieren estas líneas, ya citada, estuvo sujeta al juego de las inclusiones y exclusiones. Las críticas suelen ser simétricas: hay quien objeta la presencia de algún nombre que no le parece relevante, y hay quien lamenta la ausencia de otro que juzga

indispensable.

Cuando elaboramos y entregamos al lector la antología mencionada aceptamos a priori todas las críticas, porque ellas son inevitables: toda elección es personal, y al antólogo corresponde hacerse cargo de esa condición. Además, las decisiones relacionadas con la elaboración de una antología dependen en alguna medida del momento en que se lleva a cabo esa tarea. Si pudiéramos situarnos sucesivamente en tres jalones temporales distintos –1965, 1985 y 2005–, la visión del microrrelato hispánico que hubiéramos podido transmitir en cada caso sería distinta. Aunque solo tomáramos como referencia marcas temporales situadas a 20 años de distancia, en cada uno de esos momentos diferirían el conjunto de los microrrelatos disponibles, las antologías ya publicadas, los trabajos críticos y la consideración del público lector.

La otra mirada, pues, fue ante todo –no podría ser de otra manera– una antología elaborada con los criterios de 2005. Además, se trata de una antología que, sin falsos nacionalismos, pretendió dar cuenta de la producción minificcional a todo lo largo y ancho del espectro de la lengua: es decir, tanto en España como en los países latinoamericanos de lengua española.

En tercer lugar, la nuestra es una antología preparada especialmente para leer. Queremos decir que privilegiamos la presentación de un conjunto de microrrelatos de interesante lectura, debido a sus valores literarios, tratando de llegar a una antología que dé gusto frecuentar. En línea con esas preferencias, queremos también apuntar –y el lector puede verificarlo fácilmente– que en la mayor parte de los casos tratamos de incluir cinco composiciones de cada autor, a fin de dar una visión matizada de su obra; cuando ello no fue así, y debimos conformarnos con tres o cuatro, fue porque mediaron circunstancias especiales y no porque existiera una valoración menor de la calidad de los textos. En definitiva, tomamos todos los recaudos a nuestro alcance para que quien esté familiarizado con los microrrelatos encuentre composiciones del nivel de calidad a que está acostumbrado; y para que quien no lo esté ingrese en el campo del microrrelato en la mejor compañía posible.

Podría también anotarse que, mediante la estructura que dimos a la

antología en cuestión, insinuamos una posible organización para la historia –todavía no escrita– de la minificción hispánica moderna. Comenzamos con los precursores e iniciadores que ocupan la franja temporal que va del modernismo a las vanguardias; proseguimos con un grupo humano que consideramos los “clásicos” del microrrelato; establecemos un conjunto de creadores que le sigue temporalmente, y que nos parece “de transición” hacia el microrrelato de hoy; y finalmente, nos abocamos a la presentación de la situación actual de esta forma literaria en el mundo hispánico. En este último periodo, habrá quienes prefieran nuestro enfoque y quienes se inclinen por una fragmentación según literaturas nacionales; ambas posibilidades son atendibles. Sin duda habrá otras maneras de disponer el amplio material que nos ofrece la producción contemporánea, y todas ellas serán bienvenidas en la mesa de la discusión.

Por último –pero muy alto en nuestro orden de prioridades– esta compilación aspiró a ser una antología de “la otra mirada”, la que rechaza actitudes conformistas y afirma los privilegios de la imaginación y la buena escritura. Una escritura que se practica, tanto en España como en Hispanoamérica, con confianza en sí misma y en la capacidad de comprensión de los lectores.

A estos últimos, a los lectores de microrrelatos, van dedicadas nuestras últimas palabras, que son un cordial saludo. Bienvenidos sean todos al territorio del microrrelato hispánico: nunca lamentarán el haber entrado en él.

---

1 Texto aparecido en Quimera. Revista de literatura. Núms. 263-264 (noviembre), pp. 63-64, Barcelona, 2005. Número conmemorativo del 25º aniversario, bajo la dirección de Fernando Valls.

2 Texto escrito como introducción para el libro La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, Menoscuarto, Palencia, 2005.

II. En el territorio de los microtextos

En el mundo en que vivimos casi todo es un texto o puede ser interpretado como tal. Hay textos gestuales, musicales, pictóricos, periodísticos y mil tipos más. Entre tantos textos, que conjuntamente forman el tejido semiótico que llamamos mundo, están también los textos literarios, que aparecen desde los comienzos del uso de la escritura y continúan hasta su parcial abandono presente en favor de nuevas formas de transmisión, relacionadas con el uso de la informática.[3]

La literatura llega hasta nosotros a través de textos que pertenecen a los que siempre hemos llamado géneros: la poesía, la narrativa, la dramática (y también el ensayo, que no estaba presente en las antiguas teorizaciones). A pesar de la etimología ("literatura", así como el adjetivo "literario", parecen exigir la presencia de la letra, es decir, de la palabra escrita), la escritura no es indispensable para que se cumpla este fenómeno: los textos de que hablamos han vivido durante siglos en la memoria, las cuerdas vocales y los labios de la gente, es decir, en la oralidad. La difusión de la imprenta no ha obliterado su presencia oral, aunque la haya reducido a ciertas zonas, tanto geográficas como étnicas y sociales. Pero no está de más recordar que ese producto cultural que llamamos "literatura" tiene dos ramas, la literatura escrita y (con perdón de la aparente contradicción) la literatura oral.

Los textos literarios adoptan muy diversas configuraciones a lo largo de la historia, y uno de los rasgos propios de los mismos es su extensión o longitud. Hay relatos orales muy extensos, con frecuencia en verso (entendido no solo como rasgo estético, sino también por su virtud mnemotécnica), y los hay más breves: ello establece un territorio que incluye desde la epopeya hasta el cuento popular y el "caso". Los relatos escritos duplican esas características. En el primer caso, la extensión se puede estimar en función del tiempo disponible para su exposición por parte de un

hablante calificado, un recitador o un “contador de cuentos”. En cambio, cuando tratamos con un texto escrito, el número de palabras, la cantidad de párrafos o la sucesión de páginas suelen ser criterios adecuados para estimar su extensión. El lector no es indiferente a estas modulaciones: a veces acepta con alegría una extensión dilatada, porque ella le permite penetrar con mayor soltura en la sustancia narrativa; en otros casos se prefiere la brevedad. Cuando el objeto literario tiene una extensión muy reducida, hablamos de microtextos.

Veamos algunos ejemplos. Encontramos microtextos si examinamos determinadas colecciones poéticas, como una antología del haiku japonés o las poesías completas de Octavio Paz. Los encontramos también en ciertos textos dramáticos destinados a ser representados en un periodo muy breve, como por ejemplo 10 minutos o menos: tal es el caso de algunas composiciones del español Javier Tomeo o del argentino Marco Denevi. En libros de cuentos aparecen de pronto narraciones de reducidas dimensiones, que pueden medirse en menos de una página impresa o en uno o dos párrafos, o bien en un breve número de palabras. No todo texto breve es un microrrelato, pero una condición indudable de este género es la brevedad.

Imaginemos que todos los microtextos de una literatura o de una lengua ocupan un determinado e imaginario territorio. Desde luego, los ejemplares que por allí circulen serán breves y aun brevísimos. Pero entre ellos habrá microrrelatos y también otros textos que responden a motivaciones distintas de sus creadores, y que en el proceso de su configuración han adquirido características estructurales distintas. Es decir: los microrrelatos ocuparán una porción del territorio general de los microtextos, pero de ninguna manera todo el espacio. La forzada coexistencia ha dado lugar a algunos equívocos. Hagamos un esfuerzo por disipar malentendidos.

1. Un caso de simple resolución es el de ciertos textos periodísticos de muy reducida extensión. El periodismo moderno cuida de manera especial el uso del espacio: recorta los textos noticiosos para reducirlos a lo esencial y, por otra parte, acude a un tipo específico de redacción de noticias que suelen llegar a lo diminuto. Son los que en la práctica internacional se denominan fillers, o sea, textos de relleno, que cubren

los pequeños espacios en blanco que suelen quedar en la página durante el proceso de compaginación de una edición.[4] Narran episodios presuntamente acaecidos, y por eso es fácil caer en la tentación de identificarlos como microrrelatos.

Uno de estos bocadillos puede reportar, por ejemplo, que Juan Roldán, domiciliado en la calle Alsina de la localidad bonaerense de Berazategui, después de una pelea con su esposa, prendió fuego a la vivienda familiar, la que quedó completamente destruida. No cabe duda sobre la brevedad de esta noticia: solo hemos empleado una treintena de palabras para comunicarla (a ella habría que agregarle un título, además de la dateline, es decir, el lugar y la fecha de redacción).

¿Hay alguna relación de un texto de este tipo con el microrrelato? Sí, pero es una relación parcial, que no alcanza para asimilarlo al género. Es indudable que se trata de un texto breve, y también es cierto que comunica una sucesión de hechos, es decir, que narra (lo hace, claro está, usando de preferencia las formas verbales de pretérito, las que indican que se trata de un episodio acontecido, de un "suceso"). Pero lo que narra no es producto de la inventiva de un autor, sino una transcripción –que esperamos sea fidedigna– de un trozo de la realidad.

En nuestra caracterización general del microrrelato tenemos eminentemente en cuenta la brevedad, y también defendemos otro rasgo, el de la narratividad (o sea, no hay microrrelato si no se cuenta algo). Ambos rasgos están presentes en la historia de Juan Roldán. Pero hay un tercer rasgo del minicuento que también es preciso tener en cuenta: su carácter ficcional. La noticia periodística está, o quiere estar, en las antípodas de la ficción: no nos ofrece un vistazo a un mundo posible, sino que nos da (en forma más breve o más extensa) una tajada del mundo real. Uno de los microrrelatos que Max Aub tituló "Crímenes ejemplares"[5] parece una noticia policial, pero nuestro conocimiento de la literatura nos convence de su irrealidad; una breve noticia policial se parece a un microrrelato, pero la leemos con referencia a la realidad acontecida que refleja. Los microrrelatos, como otros textos literarios, son personajes indocumentados; en todo caso, los que requieren documentación son los textos históricos y, claro está, los textos periodísticos.

2. Habiendo dejado de lado esa categoría de microtextos, podemos ocuparnos ahora de aquellos que están formulados en verso. No ignoramos que se puede contar tanto en prosa como en verso, y que la distinción entre esas dos maneras de escribir no es fundamental para la identificación de un género literario (ya se sabe que han existido novelas en verso, y que las epístolas adoptan a veces una forma y a veces la otra). Es más: en la antología ideal del microrrelato, algunos textos tienen un comienzo en prosa pero luego se deslizan hacia el verso; y algunos, escritos indudablemente en prosa, cuando son leídos con determinada escansión y prestando atención a ciertos ritmos allí presentes, pueden sonar como composiciones poemáticas. Aun aceptando todo esto, conviene advertir que el examen de estas circunstancias pertenece a otro lugar, a otro dominio de nuestros estudios: no hablamos aquí de fenómenos de contaminación, sino que nos esforzamos por distinguir los tipos unitarios y principales.

Por otra parte, ¿qué podrían agregar a nuestro conocimiento del microrrelato los microtextos en verso? Es verdad que el haiku japonés y las formas modernas de versificar que le son afines llamaron la atención de nuestros escritores modernistas a finales del siglo xix y principios del xx, como parte de la general exploración de formas poéticas a que se entregaron los artistas occidentales de aquella época; y que son precisamente varios de esos escritores los que conscientemente comienzan a experimentar con la brevedad (el ejemplo más conocido es el del escritor mexicano José Juan Tablada). Pero el haiku, sin que ello obste a su belleza, es una forma bien limitada, debido a la concentración que manifiesta en las relaciones entre la sensibilidad humana y los fenómenos de la naturaleza. Ahora bien: así como los grabados de Hiroshige o de Hokusai proponen una estética difícil de imitar en medio del maremágnum de nuestras ciudades de hoy, los haiku de Bashó o de Kobayashi, si los enfrentamos a las angustias y a las tensiones de la vida contemporánea, reconocen límites indudables. Aquellos grabados y estas formas poéticas, de inmarcesible belleza en ambos casos, han quedado fuera de nuestro territorio; su lugar está en los museos de arte, no menos que en aquellos museos de las letras que llamamos antologías.

Leamos algunos de estos textos. Primero, dos de los grandes maestros japoneses de la forma del haiku. Dice Bashó: “Por esta

senda / no hay nadie que camine: / fines de otoño". Y agregamos esta impresión de Issa (Kobayashi): "En una brizna / de yerba se aposenta / el viento fresco".[6] Ahora veamos la afinidad que tienen con esa forma ciertos microtextos poéticos del siglo xx. Como uno del gran escritor mexicano Octavio Paz: "El día abre la mano / Tres nubes / Y estas pocas palabras".[7] Y también traigo a colación dos concentrados poemas del argentino Guillermo Boido. El primero se titula "Sociedad de consumo", y dice: "la poesía no se vende / porque / la poesía no se vende". El otro es "Metalenguajes", cuyo texto completo es como sigue: "himnos de libertad no son la libertad / solo la libertad es himno de libertad".[8] No vamos a negar que se trate de bellos ejemplos de escritura poética; pero lo que llamamos microrrelato es otra cosa.

Basta examinar brevemente ejemplos de este tipo para advertir que los microtextos poéticos proceden de dos vertientes o al menos tienen una fuerte afinidad con ellas: el haiku y el aforismo. Son breves y podemos atribuirles destacadas características ficcionales, lo que les permite transmitir en forma elocuente un momento o un perfil de la sensibilidad del autor. Pero no relatan ni tampoco se lo proponen: lo que quieren hacer es presentar una imagen o transmitir una impresión. No tienen capacidad narrativa; no se puede distinguir en ellos una progresión. Es significativo el hecho de que, en los unos como en los otros, el tiempo predominante sea el presente de indicativo; para acudir a los pretéritos, deberíamos tener voluntad de narrar. En el territorio de los microtextos están la plazoleta del micropoema y el palacio de los aforismos, pero ambos quedan a cierta distancia del amplio parque, o tal vez prado, de los microrrelatos.

3. Veamos más de cerca estos otros individuos, ya mencionados al pasar, que andan sueltos en el territorio de los microtextos: los aforismos. En realidad no se trata solamente de éstos, sino también de los apotegmas, las máximas, las sentencias, en fin, todo el material que suele llamarse gnómico y sus hermanos desheredados y marginales, los graffiti. La ambición de quienes escriben estos textos no es narrar, sino fijar un destello de sabiduría –o una sentencia particularmente atractiva– en una formulación memorable. Y como se aspira a que este saber pueda transmitirse a lo largo del tiempo, lo que dice el aforismo (sintetizamos en éste la voz de toda la familia) se enuncia en términos

absolutos. El discurso queda congelado en el tiempo verbal presente: "El hombre que desea...", "No hay mejor excusa para un acto malvado que...", "Está prohibido prohibir", y así sucesivamente. Los aforismos pasan cerca de los microrrelatos, pero los miran con una intolerancia que es mezcla de lástima y desprecio: parecen decir que, mientras aquéllos se complacen en relatar, ellos –los aforismos– han encontrado y exponen un fragmento de la verdad.

Podemos transcribir algunos de estos textos aforísticos. Primero, de un clásico, Lichtenberg: "Es preferible el escritor que escribe como quizá se pondrá de moda, que el que escribe de acuerdo con la moda"; y también: "En nuestros poetas de moda es fácil percibir cómo la palabra hace al pensamiento. En Milton y Shakespeare es siempre el pensamiento el que da lugar a la palabra".[9] Y un par de ejemplos de un escritor del siglo xx, el argentino Antonio Porchia: "Sobre un átomo del mundo, no sobre el mundo, gravita el mundo"; "Lo que dicen las palabras no dura. Duran las palabras. Porque las palabras son siempre las mismas y lo que dicen no es nunca lo mismo".[10] En estos casos y en otros muchos, podemos admirar la concisión de lo expresado y la belleza en el plano de la expresión. Lo que no podemos encontrar en la escritura aforística –y esta es una objeción repetida– será un sentido de progresión, el ir en el espacio de nuestro pensamiento de un punto a otro. Los microrrelatos, como otras formas narrativas, nos llevan de la mano a lo largo de su desarrollo; los aforismos nos instalan en un punto de llegada y solo nos permiten admirar la inmovilidad de lo ya alcanzado. De ahí la preferencia indudable por el tiempo presente: no el de ahora, sino el de la eternidad.

4. ¿Y la anécdota? ¿Y el chiste? ¿Y los grafitti? Son, claro, otros microtextos posibles. De la anécdota dice el diccionario: "Relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento". (Hay otras acepciones, la última de las cuales es "Suceso circunstancial o irrelevante", lo contrario de lo que procuramos alcanzar mediante la escritura literaria). En cuanto al chiste, la definición más pertinente, de la misma fuente, es: "Dicho o historieta muy breve que contiene un juego verbal o conceptual capaz de mover a risa". También pueden mover a risa algunos de los grafitti: al menos, los que no mueven a indignación.

Nótese que, en los dos primeros casos mencionados, los lexicógrafos anotan el rasgo de la brevedad (que podemos extender al tercer caso, el de las inscripciones en los muros). No nos cuesta aceptar además que en ellos existe un germen de narratividad. Pero respecto de la anécdota se supone que el "hecho curioso" es algo efectivamente ocurrido: por ello se recopilan las anécdotas que surgen de la vida de hombres (y mujeres) que se han destacado en la conducción del Estado, en la guerra, en el mundo de los negocios o en las artes. En el segundo caso, la definición gira alrededor de la posibilidad de que la construcción verbal pueda "mover a risa". Lo que significa que en ninguno de esos géneros textuales se exige el factor estético: no es esta la motivación de la tarea de quien recopila anécdotas o elabora chistes. Bastaría con eso para eliminarlos del orbe de la literatura. En definitiva, respetamos su condición de microtextos, pero les damos un lugar menor en el territorio cuyo mapa estamos intentando realizar.

5. A partir de esta exploración es posible tomar un camino que nos conduzca a una caracterización mínima del microrrelato o minicuento, como forma literaria separada y distinta de los diversos tipos de que hemos hablado, así como de otros posibles. Nuestra argumentación, en definitiva, consiste en postular –si se quiere, a priori– tres características básicas del microrrelato: la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad. Los textos que no reúnan esos tres rasgos deben ser considerados como representativos de otras categorías: el aforismo, la máxima, la anécdota, el chiste, el micropoema, la noticia periodística mínima…

No queremos decir que lo que proponemos sea una inmutable receta, aplicable a la absoluta totalidad de los casos: es normal que los escritores, y en especial los grandes escritores, tomen lo esencial de un género y le agreguen ingredientes propios. Toda caracterización de un género literario debe tener la flexibilidad necesaria para aceptar desviaciones menores, gestos de experimentación y hasta deliberadas trasgresiones. Un buen ejemplo histórico es el del soneto. En el caso de las letras castellanas, el modelo de esta forma estrófica y métrica es sin duda el soneto desde siempre definido como "al itálico modo". Pero esos catorce versos que "dicen que es soneto" no siempre se han mantenido dentro de los límites del soneto petrarquista. En el modernismo, el contacto con las letras francesas generó sonetos en

alejandrinos. No falta en nuestras antologías algún soneto de trece versos; ha habido quien ha escrito sonetos en endecasílabos sin rima, por algunos llamados “antisonetos”; y Borges se ha sentido inclinado, más de una vez, a experimentar con el modelo de los sonetos isabelinos (como los Shakespeare), para ver cómo resultan en español. Algo similar puede ocurrir con el microrrelato: nadie les negará a nuestros grandes autores el derecho a experimentar con esta forma, que no es el mandamiento de un código sino una obra artística.

Sin embargo, ello no nos priva de intentar un censo básico dentro del territorio de los microtextos. De un lado estarán los microrrelatos; del otro, una serie de entidades, también microtextuales, que responden a convenciones distintas. Como buenos vecinos, es de esperar que coexistan pacíficamente con los hijos de Juan José Arreola y Juan Ramón Jiménez, de Max Aub y Enrique Anderson Imbert, de Julio Torri y Marco Denevi, que hoy reconocemos como prototipos del género.

---

3 Artículo publicado en Ínsula, núm. 741 (septiembre), pp. 3-5, Madrid. Número especial, “El microrrelato en España: tradición y presente”, coordinado por Fernando Valls.

4 Por otra parte, los fillers se asemejan al primer párrafo (también llamado “entrada”) de una noticia más extensa; de acuerdo con la normativa periodística tradicional, en este párrafo deberían aparecer todos los elementos principales de la noticia.

5 Cf. Max Aub, Crímenes ejemplares, pról. de Eduardo Haro Tecglen, 2ª ed., Calambur, Madrid, 1996.

6 Antonio Cabezas García (selec., trad., y pról.), Jaikus inmortales, 2ª ed., Hiperión, Madrid, 1989, pp. 34 y 102. (El traductor castellaniza la forma de algunos vocablos, como se ve en “jaiku” y también en el nombre propio Bashó).

7 Octavio Paz, Poemas (1935-1975), Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 133.

8 Raúl Gustavo Aguirre (selec. e introd.), Antología de la poesía

argentina, t. iii, Fausto, Buenos Aires, 1979, p. 1443.

9 Georg Christoph Lichtenberg, Aforismos, Beatriz Stilman (comp., trad., y pról.), Longseller, Buenos Aires, 2001, pp. 46 y 106.

10 Antonio Porchia, Voces, 8ª ed., Hachette, Buenos Aires, 1972, pp. 67 y 111.

III. Por qué escribimos y leemos microrrelatos

[11]

El enunciado de esta contribución a la cuestión del microrrelato parece contradecir el orden natural de las cosas. Me refiero a que, al establecer cuáles son las capacidades fundamentales vinculadas con el lenguaje, los lingüistas han determinado que ellas son, en este orden, escuchar, hablar, leer y escribir. Reagrupadas en dos pares, las actividades receptivas aparecen antes que las productivas: escuchamos antes de poder hablar y se nos enseña a leer "mamá" antes de que podamos escribir esta palabra.

De acuerdo con ese principio, habría que hablar primero de "leer" y luego de "escribir" microrrelatos, también llamados minificciones y minicuentos. Se crearía así la imagen de un lector –quizá sentado en una buhardilla, iluminada su tosca mesa de pino por una lámpara de querosén– que, después de leer determinados textos literarios, siente la tentación de emularlos. Empuña entonces su instrumento de escritura –la pluma de ganso, el lápiz número 2, la estilográfica Montblanc o Cartier, o el teclado de la conveniente notebook (que estaba bajo la mesa de pino)– y pronuncia el equivalente literario de aquella frase, anch'io son pittore, que se podría adaptar a la situación diciendo: "si así es la cosa, yo también puedo ser un escritor de microrrelatos". Aquí termina la película.

Sin embargo, hay indicios de que la cuestión puede ser exactamente la inversa. Es decir, es posible concebir que la escritura de microrrelatos sea una actividad totalmente autónoma: una reacción de la persona imbuida de capacidad creadora a los estímulos que le ofrecen la naturaleza, la sociedad, las propias fuerzas de su psiquis o de su estructura de sentimientos, y otros factores semejantes. En otras palabras, es perfectamente posible que el escritor de microrrelatos no sea un gran conocedor de los textos mínimos forjados por otros trabajadores de la escritura. Podemos imaginar a un escritor que escribe cuentos telúricos sin haber leído jamás a

Horacio Quiroga, o a otro cuyos relatos fantásticos no deriven en absoluto de las ficciones de Kafka. De manera similar, es concebible la aparición de un escritor que, al tomar la decisión de escribir un microrrelato, funcione en forma independiente, sin preguntarse siquiera cómo se compara lo suyo con lo ajeno, ni tampoco si los productos de su trabajo tendrán o no el acompañamiento del público lector. Irreverentemente si se quiere, podemos concebir un escritor que, en lugar de escribir para ser leído, escriba con el objeto único y absorbente de escribir.

1

Esto cambiaría la pregunta inicial, pues ahora –metiéndonos en aguas más profundas– tendríamos que inquirir por las causas que llevan a un ser humano a escribir microrrelatos y no en cambio sonetos, cuentos de extensión convencional o ensayos sociológicos, entre otras muchas posibilidades. Y ello a pesar de las evidentes desventajas de la elección. Los ensayos sociológicos pueden conducir a la obtención de cargos públicos; los cuentos extensos son muy útiles cuando es necesario esperar en el consultorio del dentista; los sonetos, convenientemente edulcorados, más de una vez han servido para atraer la atención de una novia o un novio potenciales. ¿Y los minicuentos?

Los textos de que nos ocupamos carecen de todos estos atractivos. Son tan breves que no sirven para medir el paso del tiempo; con frecuencia son incomprensibles para los lectores aficionados a las series televisivas y a las ficciones periodísticas, que suelen disfrazarse de crónicas políticas; al contrario, se complacen en presentarnos situaciones muy alejadas de la realidad. No solo esto último: tienden a imaginar mundos inexistentes, tuercen el orden natural de las cosas y, a veces, hasta presentan conjuntos de palabras que antes se llamaban galimatías (y qué palabra tan poco elegante, esa de “galimatías”) y ahora han pasado a llamarse experiencias lingüísticas trasgresoras: sintaxis imposible, asociaciones fonéticas de poco curso en la lengua, y selección léxica

que hay que descifrar con un diccionario al alcance de la mano. El macilento prosista sentado a la indispensable mesa de pino se ha convertido en un poeta.

Urge, pues, averiguar el sentido de esta escritura, que tal vez en algún momento se convierta en lectura solo para que alguien nuevamente la procese o la recicle como escritura. Provisionalmente, aceptemos que el primer escritor de microrrelatos del mundo no se inspiró en nadie: no había minificciones ya escritas, y bibliotecas íntegras palpitaban bajo una suerte de aura genesíaca. El impulso necesario para escribirlos viene antes de toda tentación de leerlos: es un perfecto ejemplo de la urgencia de la creación.

Esta palabra, urgencia, es la primera que puede comenzar a explicar por qué se escribe un microrrelato. Un texto así no se planea, no se propone a un editor posible, no lo discute uno con su cónyuge o con los amigos, ni siquiera se esquematiza: es escritura pura, que surge decididamente de la conciencia del escritor cuando algo interior le dice que debe escribir lo que se ha formado en su interioridad. Y este impulso es urgente, porque los microrrelatos no escritos –aquellos que no llegan a la pantalla o al papel porque el presunto autor desobedece un mandato interior– son como los poemas sentidos pero no nacidos: entorpecen funciones del organismo y pueden llevar a la frustración y a la desesperación. Regla número uno de lectores avezados: hay que desconfiar de aquellos que nos detienen en la calle para contarnos relatos mínimos –o poemas– que "aún" no han escrito, pues es posible que solo estén buscando un pretexto para no escribirlos jamás. Si nunca se siente la urgencia de escribir un microrrelato, es que no se sirve para esta tarea: sería mejor dedicarse a escribir informes meteorológicos, o necrologías, o ¿por qué no? una novela –como tantas– sobre un tema acabadamente ignorado por su autor, como podría ser el tráfico de esclavos en el siglo xvii.

Toda la literatura del mundo se basa en un tácito pacto, tan común que casi nunca pensamos en él: es el contrato que se establece entre el autor y el lector. El escritor (sin enunciar estas palabras, solo con su actitud) dice: Te propongo que me leas, pues tengo algo que contarte. Por su parte, el lector expresa: Te leo, pero a cambio de

que tú me cuentes algo; si no tienes ningún producto de interés que ofrecerme, guárdate tu mercancía y déjame seguir mi camino.

La segunda condición la impone el lector y afecta hondamente la legibilidad de la obra, su apertura: si no tienes nada que contarme, me voy. Pero también pertenece al orden de las necesidades del escritor; por eso la podemos computar como una de las razones por las cuales escribimos microrrelatos y, secundariamente, también por las cuales los leemos. El que cuenta un cuento tiene necesidad de hacerlo y, una vez hecho esto, de leerse a sí mismo; de lo contrario, también él preferiría irse al cine, igual que un lector desengañado. Así fue siempre: en las sociedades primitivas, en las renacentistas, en las modernas. Un amigo te detiene en una esquina y está muerto de ganas por contarte lo que le pasó con su mujer; tu niño regresa de la escuela y, quieras que no, has de escuchar en qué consistió una pelea con sus compañeritos; el taxista muere de ganas de contarte las vicisitudes del aprovisionamiento de gas natural envasado. Solo para muy pocas personas (y en general, se trata de las que van al psiquiatra para que éste les explique qué pasa con ellas) no impera la necesidad de contar.

Claro que se puede contar de diversas maneras: la urgencia de escribir y la necesidad de contar explican el cultivo de la narrativa, pero no necesariamente del microrrelato. Ni Cervantes ni Dickens ni Proust sabían de la existencia de éste; y en caso de haberla sospechado, es seguro que no le prestaron atención. Aquí entran en juego otros factores, que tienen que ver con la configuración social o, más exactamente, con la respuesta que un escritor da a las tendencias imperantes en la realidad social en que le ha tocado vivir.

La sociedad contemporánea –la de finales del siglo xix, la de todo el xx, la que tenemos en lo que va del xxi– se ha ido encaminando en forma vertiginosa hacia lo que podemos llamar el discurso de la brevedad. Los músicos ya no quieren oír hablar de una tetralogía; los arquitectos rechazarían de plano la tentación de diseñar un palacio barroco; los aficionados a la lectura de obras literarias solo quieren conocer un canto o dos de La Araucana de Ercilla, jamás la obra completa; y hasta la extensión del Ulises de Joyce les es gravosa. Las dimensiones de las obras de arte y junto con ellas las

posibles dificultades que pueden presentar a la hora de ser absorbidas por el lector (es decir, a la hora de su recepción), han cobrado una importancia primordial. Y si esta intolerancia afecta a los creadores, ¿qué se puede esperar del resignado lector?

En respuesta a esos condicionamientos sociales, ciertos narradores han optado por formas breves o brevísimas: disminuyen toda descripción hasta convertirla en insinuación; eliminan las digresiones, evitando cualquier tramo –cualquier desvío– que no implique un avance o progreso en la acción. Es un proceso que, observado históricamente, puede resultar alucinante. Los ciclos novelísticos casi han desaparecido; las novelas han reducido primero el número de sus tomos y después el de sus páginas; un libro de cuentos ya no contiene diez de estas piezas narrativas, sino 20 o más, mucho más breves que las que leían nuestros padres. Hasta ocurre que, si antes llamábamos "narrativa brevísima" a un relato de cuatro o cinco páginas, hoy solo aplicamos este nombre a una pieza narrativa de cuatro o cinco párrafos, luego nos centramos en los dos párrafos, en el párrafo único, y en unas cuantas líneas. El caso extremo es de aquellos que escriben los textos que llamo "hiperbreves": composiciones de una o dos líneas de extensión.

Más que brevedad, que es una palabra bastante frecuentada, a este rasgo prefiero llamarlo concisión. No es lo mismo lo conciso que lo corto: en una extensión mayor también puede haber concisión, si es que no hay excipientes, si nada sobra, si se usan las palabras justas y ninguna de las innecesarias. Escritura concisa, ajustada: virtud de los grandes escritores, el decir mucho con pocas palabras.

Un aparte. En todas las épocas de la historia ha habido textos literarios breves: ciertas parábolas de los textos sagrados, así como las máximas y aforismos, los "casos" de la literatura popular tradicional y también determinadas formas poéticas son testimonio de ello. Pero cuando hablamos de estos géneros no nos estamos refiriendo necesariamente a formas narrativas. Lo que no ha habido hasta hace alrededor de un siglo, en cambio, ha sido una forma narrativa –una especie, si se quiere– deliberadamente concisa, que tenga este rasgo como una de sus características esenciales. La urgencia, la necesidad de contar y la conquista de la concisión son las tres primeras características del microrrelato, las que configuran

su matriz. Estas características son las que hay que defender, ante todo, si escribimos microrrelatos: son tentaciones a las que nos resulta indispensable sucumbir.

Hay otros aspectos de la cuestión: uno sumamente importante es tratar de discernir qué siente el escritor de microrrelatos en el proceso de escribirlos. Esto es vital: escribimos microrrelatos porque queremos experimentar cómo es la creación de algo "redondo", como suele decirse: un producto literario satisfactorio en sí mismo, autosuficiente, dotado de autonomía, que pueda apreciarse en un golpe de vista y que, a pesar de la velocidad de la escritura y de la consiguiente rapidez de la lectura, guarde significados diversos y profundos. La autonomía es esencial. No solo queremos escribir textos breves, sino que aspiramos a que su brevedad sea significativa, rica, pletórica de significaciones que solo un lector semejante a nosotros los escritores ("mon semblable, mon frère") sea capaz de descifrar. Sembramos significaciones y deseamos vehemente que ellas sean descubiertas por nuestros lectores. Lo que alguna vez pareció posible a través de un rondel medieval, de un soneto renacentista, de una rima becqueriana, de un cuento emparentado con la nueva narrativa hispanoamericana, ahora tratamos de hacerlo a través del microrrelato.

¿Pero es posible que la minificción alcance esos niveles, satisfaga de tal manera nuestras expectativas? Creemos que sí. Ante todo, los auténticos artistas del microrrelato aceptan tácitamente las tres condiciones básicas que hemos mencionado anteriormente: ceden a la urgencia de la creación, cumplen con la necesidad de contar y están dispuestos a poner lo mejor de sí mismos, en sucesivas revisiones del texto, para acatar el mandato de la concisión.

Pero no es que baste con eso. Los tres rasgos mencionados corresponden a la creación del microrrelato, pero no son los únicos. Hay una manera especial de escribir estos textos. Es difícil generalizar, porque cada autor de microrrelatos –desde Kafka hasta Borges y desde Monterroso hasta José María Merino– ha tenido o tiene su propia poética. Pero podemos intentar una aproximación.

Hay rasgos externos y rasgos internos del microrrelato. Entre los externos, quiérase o no, está la cara visible de la concisión: la brevedad. Los microrrelatos (parece una perogrullada) son breves;

no hay forma de que una narración de diez páginas de extensión se incorpore a nuestro corpus de textos minificcionales, y si alguien lo hace, es que sus ideas son aún confusas y tiene que esforzarse por definirlas con mayor exactitud. Hay quienes quieren dejar de lado la norma de la brevedad, su enunciación taxativa, y abominan de ella por considerarla obvia. Pero confunden el orden de la argumentación: especificar que el microrrelato es una forma brevísima no equivale a decir que la brevedad puede ser su único rasgo pertinente. Escribir textos brevísimos no es lo mismo que escribir microrrelatos; si se escriben muchos de aquéllos, tal vez entre ese número aparezcan algunos, pero... Dicho de otra forma: no todos los textos brevísimos son microrrelatos (pueden ser cuentos breves, pueden ser aforismos, pueden ser ensayos minúsculos y tantas otras cosas), pero todos los microrrelatos son textos brevísimos.

Y hay rasgos internos, que tienen que ver con la realización de la escritura. En general, el microrrelato –que no ha sido planificado, como en cambio puede ocurrir con el ensayo o con la novela– tiene un título significativo, que hay que computar como elemento prácticamente indispensable del texto. Luego, suele comenzar in medias res, locución con la cual se indica que la primera acción presentada no es necesariamente la acción inicial en sentido cronológico; admite una variedad de estrategias discursivas en su poco extenso desarrollo, y termina con un final o remate que, aunque no exige en forma absoluta la atónita sorpresa del lector, por lo menos le proporciona cierto conocimiento de carácter conclusivo, sin perderse en vagarosidades ni en una especie de niebla (y mucho menos tiniebla) del significado.

Estos son los mejores rasgos del microrrelato, su carta de identidad básica; pero por otra parte también conviene tener en cuenta que lo mejor que puede hacerse con las prescripciones de las poéticas es ignorarlas o torcerlas. Más tarde o más temprano, todo lo que fue materia de legislación pasa a ser material apropiado para la insurrección.

Finalmente, escribimos microrrelatos por una razón que pocas veces se menciona: lo hacemos porque nos da alegría el hacerlo. La literatura compuesta con sacrificio pocas veces logra conmover al

lector. El goce de la literatura es doble y mutuo: el escritor crea con alegría para despertar en el lector ese mismo goce. El microrrelato contemporáneo es uno de los mejores ejemplos de una bien entendida concepción hedonista de la literatura: una visión que adopta y justifica el deseo de placer, la búsqueda del placer, a través de la palabra. Y bien que merecemos tenerla, como contrapeso y alivio para tanta desdicha como nos ofrece constantemente el mundo de hoy.

Cinco notas, cinco rasgos que quizá ayuden a contestar nuestra pregunta inicial: ¿por qué escribimos microrrelatos? Los auténticos escritores no lo hacen para torcer el rumbo de la literatura occidental, ni para lograr que el ejercicio de las letras cambie las condiciones de vida de los sectores más desposeídos de la sociedad. El escritor escribe estos textos, en primer lugar, porque siente la urgencia de hacerlo; también, porque tiene necesidad de contar algo; inmediatamente, porque su modelo de narración está caracterizado por la concisión. Surge entonces la noción de la autonomía narrativa, lo que lleva a considerar las distintas maneras de contar que ofrece el microrrelato. Y por sobre todas esas cosas, el escritor imagina y escribe ficciones mínimas porque procura experimentar –y transmitir a sus lectores– la alegría de la creación.

Recordemos estas expresiones: urgencia, necesidad de contar, concisión, autonomía, alegría de la creación. La investigación sobre el microrrelato, o por lo menos el pensar sobre esta forma –tanto por parte de creadores como de críticos– ha avanzado bastante desde los momentos iniciales, que podemos llamar de descubrimiento. Sabemos más y, como siempre ocurre, amamos más lo que conocemos mejor.

2

Vamos ahora a nuestra segunda pregunta: ¿por qué leemos microrrelatos?

Desde los inicios del estudio de esta forma se ha venido

mencionando que la vida moderna, con su paso inflexiblemente apresurado, exige manifestaciones artísticas capaces de concordar con el estilo o con las exigencias de la época actual. Si la velocidad y la falta de tiempo son características de la sociedad contemporánea, tendrán mayor éxito aquellos textos literarios que exijan menor tiempo para su lectura; de ahí la preferencia por las formas breves en novelas, cuentos, obras teatrales, realizaciones cinematográficas, composiciones musicales... En este panorama de general achicamiento de extensiones antes irrelevantes, o que no constituían problema, parecen insertarse los microrrelatos.

Algo de esto hay. En principio, mientras no se demuestre lo contrario, no hay problema en aceptar este razonamiento: la lectura de microrrelatos parecería, así, perfectamente ajustada a las posibilidades de empleo del tiempo de los hombres y de las mujeres de hoy. Tal vez existan otras posibilidades del mal llamado "consumo" de la literatura, pero también es indudable que la práctica de ésta se ajusta hoy, como se ha ajustado siempre, a las condiciones sociales de una época dada.

Por otra parte, leemos microrrelatos porque nos fascina el espectáculo de la inteligencia. En otras épocas hubiéramos sido cautivados, sobre todo en la novela, por los incidentes de la trama, la impiadosa presencia de la casualidad, la sorpresa permanente que nos deparaba la marcha de los acontecimientos: la novela folletinesca, en particular, se especializaba en jugar con nuestras emociones mediante frecuentes golpes sobre la sensibilidad del lector. Hoy todo eso nos deja impávidos, y en cambio apreciamos la nitidez del efecto que el microrrelato nos propone. Hasta gozamos con la sorpresa final, cuando ésta existe, sin incomodarnos por el hecho de que el escritor haya jugado con nuestras expectativas; y si el texto es uno de aquellos que experimentan con la reescritura de situaciones clásicas o inciden en la parodia, apreciamos la habilidad con que se vuelve a contar un cuento que siempre conocimos de una determinada manera, pero que ahora ha cobrado un nuevo y sorprendente sabor. Estamos mejor comunicados con el escritor a través de su texto; seguimos con mayor atención no solo lo que se hace, sino también lo que él hace, tanto con las palabras como con nosotros.

Se ha hablado tanto, especialmente en relación con nuestra nueva narrativa, del “lector cómplice”, que quizá no hemos percibido el momento preciso en que todos nos hemos convertido en lectores cómplices. Después de una primera lectura, creemos saber qué sucede en un microrrelato, pero volvemos a él para advertir otros matices y, sobre todo, para apreciar mejor la estrategia del escritor. Sin que crucemos palabra, dialogamos con él, a la vez que aprobamos o criticamos sus procederes, aunque nosotros, en tanto lectores, no seamos capaces de encontrar una solución mejor que la que él nos ha ofrecido.

Dicho de otra manera: lo que el microrrelato nos ofrece a los que somos sus lectores es ni más ni menos que la participación. Es decir, un nuevo tipo de literatura. El poema, aun el mejor poema, nos dice “estoy aquí”. El microrrelato, en cambio, nos dice eso mismo pero en forma modificada: afirma “estoy aquí, y tú me dirás qué te parezco”. Hay puntos de contacto entre la escritura de un poema y la de un microrrelato; pero la interacción a que nos referimos no aparece, de hecho, en ninguna otra forma literaria contemporánea. El breve cuerpo del microrrelato no es un objeto a contemplar, sino un espacio de intercambios entre el escritor y el lector.

Una forma alternativa –pero no contradictoria– de decir lo mismo es considerar que, en la lectura del microrrelato, nos sentimos también autores. Hay tanto de elisión, alusión y sugestión en el microrrelato, que nuestra función pasa a ser no tanto absorberlo como de hecho construirlo. Lo construimos, es de suponer, dentro de líneas que han sido sugeridas por el autor (es decir, por el primer autor, ya que nosotros en tanto lectores somos segundos autores). Nos sentimos como ante uno de esos juegos con palabras que son la evolución última de los crucigramas, en los que, a partir de lo que podría ser un caos, creamos un significado. Si bien se mira, cada uno de los microrrelatos logrados es un “modelo para armar”, para usar en otro contexto una afortunada expresión cortazariana. El texto se actualiza y se configura con cada lectura; después, vuelve a su condición pasiva, es decir, a ser meramente palabras sobre la página.

Se dirá que esto último es condición –actual y real– de todo texto literario. Es cierto, pero hay una cuestión de grados; y en el arte

importan los matices. El microrrelato ofrece una perspectiva de mayor libertad que los demás géneros, aun los más próximos, como es el caso del cuento. Muchas veces, al leer textos inéditos, nos decimos que uno de ellos “no es en realidad un microrrelato, sino un cuento breve” (o un poema en prosa o un trozo de autobiografía). Se nos objeta: “¡pero si no es demasiado largo!”. Es el momento de recordar que la brevedad no es el único rasgo pertinente del microrrelato. Tal vez no lo racionalicemos en ese momento, pero si colocamos el texto en cuestión del lado de los cuentos y no en la zona de los microrrelatos, se deberá seguramente a la entrega del texto, a la manera en que un lector se relacionará con él.

Hay una fenomenología de la lectura, que no sería algo muy distinto de lo que también se llama una “estética de la recepción”. Algunos teóricos han estudiado nuestras reacciones frente a los textos poéticos o que consideramos tales; en otras palabras, se han interesado por averiguar qué es lo que nos hace pensar que ciertos textos concretos son poéticos y otros no. Estudios así hacen falta para el microrrelato. Los textos teóricos que le hemos dedicado hasta ahora parecen concentrarse en una estética del microrrelato desde el punto de vista del autor: una filosofía de la composición. Todo ese material es muy interesante, pero en gran medida nos falta el otro lado de la cuestión, es decir, una estética del microrrelato desde el punto de vista del lector.

3

Hasta ahora no he hecho ninguna cita de texto alguno sobre el microrrelato, para fortalecer o ampliar mi posición. Voy a hacerlo ahora recurriendo a unas palabras del escritor español Luis Landero, quien dice así en el prólogo a una antología de microrrelatos de Extremadura (Relatos relámpago, prólogo de Luis Landero. Junta de Extremadura, Mérida, 2007, pp. 10-11):

Hablo, luego cuento. Miro, luego cuento. Oigo, luego cuento. Cuento, luego existo. Ese es el oficio de todos, escritores y oradores en general: convertir en relato el mundo, la vida. Recordar y soñar son también modos de narración. Entren y vean. Miniaturas, unas pocas líneas que aspiran a contener un pedacito propio de realidad, sugerencias, trazos sintácticos que le dan forma a lo que en su origen fue quizá una mirada –porque ahí está todo lo que uno necesita saber para escribir o para entender algo del mundo: mirar, con atención, con paciencia, con acuidad. Y así, la realidad, el diario vivir, está lleno de relatitos, de relámpagos que iluminan en la noche del alma historias posibles, de esbozos donde no falta nunca un personaje, un conflicto, un tiempo y un espacio, un principio de trama.

Concluye Landero:

Entren y vean. Estos cuentecitos son por un lado el fruto más antiguo del viejo oficio de narrar, y por otro, el pan nuestro narrativo de cada día. Y cuando leamos este libro, levantemos los ojos de él para seguir leyendo en el libro del mundo. He ahí un modo posible de salvación.

Y ahora concluyo yo. Quiero decir que los apuntes aquí presentados son una aportación demasiado modesta a la exploración del tema: un tema muy extenso para relatos muy cortos. La reunión que hoy se inicia es un buen comienzo, y en ella y en otras que se vayan sucediendo no nos faltarán aspectos que investigar, ni nuevos y viejos microrrelatos que conocer. Siempre tendremos de qué ocuparnos, porque siempre habrá microrrelatos, y siempre podremos repetir, con un irreverente gesto plagiario hacia uno de sus máximos cultores: “Cuando despertó, el microrrelato todavía estaba allí”.

---

11 Conferencia inaugural en las Primeras Jornadas Universitarias

sobre Minificción, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina, del 15 al 17 de agosto de 2007.

IV. Minificción: corpus y canon

[12]

Generalidades

Los conceptos de corpus y canon se han analizado profusamente en los estudios literarios durante las últimas décadas. Ello se aplica de manera especial al segundo de ellos, es decir, a la noción de canon, que en ciertos países –tal el caso de Estados Unidos– ha despertado encendidas polémicas. Pero esos dos conceptos están relacionados entre sí, a la vez que, en su origen, lo están también con nociones religiosas, filosóficas y sociológicas. Conviene tratarlos conjuntamente, como lo haremos en este libro, en el que nuestro objeto último es ponerlos en perspectiva con respecto al género literario que nos preocupa, el de la minificción.

Consideraremos primero los conceptos de corpus y canon en forma aislada. Después hablaremos de los vehículos usados para su configuración, así como de los criterios que en esos procesos se manifiestan; en especial, nos referiremos a la vinculación entre el corpus y la historia de la literatura, así como a la que se da entre el canon y la elaboración de antologías. En tercero y último lugar, trataremos de visualizar las perspectivas que nos ofrece la cuestión al ponerla en relación directa con el género de la narrativa brevísima.

Los conceptos

1. Hablemos primero del corpus. Si nos fijamos en el vocablo con el que mentamos este concepto, encontramos que un buen diccionario nos ofrece prácticamente todo lo que inicialmente deseamos saber a su respecto.[13] Consigna, entre otras que no vienen al caso, dos acepciones del vocablo: un corpus es "un cuerpo [en el sentido de conjunto] de literatura, escritos, etcétera" y puede ser también "un cuerpo [de nuevo, como conjunto]de lenguaje escrito u oral usado como base para la investigación lingüística". Aceptamos estas dos acepciones, notando en primer lugar que ambas tienen que ver con nuestra mirada, la mirada del lector, respecto de fenómenos literarios o lingüísticos. Quiero decir: a primera vista no parece haber aquí ningún factor ideológico, ya sea religioso o político, que moldee nuestra percepción de lo que constituye un corpus.

En todo caso, el corpus como "conjunto de literatura o escritos" se nos presenta como un concepto cuantitativo, algo así como un granero o almacén de textos literarios; el otro corpus, el uso técnico relacionado con la investigación, implica una voluntad que lo constituye y, para hacerlo, selecciona. Si quiero investigar los usos del gerundio español constituiré un corpus de ejemplos adecuados, pero dejaré de lado los que usa mi vecino para estudiar el subjuntivo; si el foco de mi investigación es el romance tradicional en una región determinada, los sonetos estarán fuera del alcance de mi investigación y, en consecuencia, de mi corpus.

Nótese, sin embargo, la presencia del artículo indefinido en los esbozos de definición que anteceden. Por lo menos en algún caso podríamos hablar del corpus, pero habitualmente lo hacemos de un corpus. O sea que puede haber más de uno. Lo que refuerza la idea de que éste no es algo dado, sino algo que nosotros mismos determinamos o construimos.

¿De qué manera realizamos esta operación? Pues abarcando más o menos, lo que significa concebir un corpus más inclusivo o lo contrario; en última instancia, esto implica mecanismos de exclusión o de apropiación. Por ejemplo: en la literatura española, ¿forman parte del corpus que reconocemos como tal los textos escritos en asturiano? Seguramente que para unos sí, para otros no; y quienes adopten la posición negativa dirán quizá que solo es literatura española la que está escrita en lengua castellana.

Análogamente: en la literatura argentina, ¿forman parte del corpus que reconocemos como tal los textos escritos en “lunfardo”, una jerga de origen carcelario popularizada más adelante por las letras de tango? Seguramente que para unos sí, para otros no; y quienes adopten la posición negativa, casi con seguridad dirán que los textos en cuestión no están escritos en “buen castellano”. Los dos ejemplos aducidos ponen en evidencia la virtual multiplicidad del corpus, es decir, la posible existencia –simultánea o sucesiva– de varios constructos, lo que nos permite hablar de un corpus entre otros posibles.

Solo damos aquí algunas ideas generales sobre el corpus; haremos lo mismo con respecto al canon. Más adelante consideraremos otros aspectos que surgen cuando tratamos de aplicar ambos aspectos al estado actual de los estudios sobre el microrrelato hispánico.

2. Para el concepto de canon, los diccionarios comunes, por buenos que sean, son de menor utilidad. Si descontamos los significados directamente relacionados con la vida religiosa y clerical, apenas si, en la mayoría de ellos, encontramos alguna vaga noción relacionada con la literatura. Así ocurre con el significado de “las obras de un autor reconocidas como genuinas”, que nos permite hablar del “canon shakesperiano” o del “canon cervantino”. Es sabido que este uso del vocablo es analógico y se remonta a la necesidad de establecer con precisión qué textos bíblicos deben ser aceptados como auténticos por la feligresía. Aquí entra en juego la etimología: el latín canōn procede del griego kanōn, que es una caña o vara recta, cuya función es medir. Hay, en consecuencia, textos que “dan la medida” de la autenticidad, así como otros que no la alcanzan; estos últimos quedan excluidos del canon.

En cuanto a nuestros diccionarios, basta considerar el principal de todos ellos, el Diccionario de la Real Academia Española (drae).[14] Para corpus da como definición lo que corresponde al segundo concepto ya mencionado, en estas palabras: “Conjunto lo más extenso y ordenado posible de datos o textos científicos, literarios, etc., que pueden servir de base a una investigación”. En cuanto a canon, entre muchas acepciones solo es de nuestro interés ésta, que ya hemos tocado en nuestras consideraciones anteriores: “Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica como auténticamente

sagrados”. Es evidente que las disquisiciones actuales sobre el canon literario no habían sido tenidas en cuenta por la corporación, al menos hasta la elaboración de la edición del diccionario que hemos consultado.

Permítaseme ofrecer como resumen de este asunto un párrafo propio, de una publicación de hace varios años, que dice lo siguiente:[15]

Como unidad léxica, canon tiene tres acepciones principales, a saber: 1) normas de la crítica, 2) el conjunto de las obras de un autor individual, y 3) una lista de textos considerados centrales en una cultura, o “clásicos”. En los dos primeros casos el significado es claro, aunque el llegar a su determinación presente dificultades prácticas: así, es fácil concebir a qué se refieren expresiones tales como “los cánones del buen gusto” o “el canon cervantino”. En el tercer caso hay más dificultades: para empezar, se está presuponiendo que algunos textos seculares pueden revestir una autoridad similar a la de los textos sagrados, y esto no carece de aristas problemáticas.

Evidentemente, el tercer significado es el que más directamente nos concierne: los textos que podemos considerar indispensables o centrales en una cultura, los textos paradigmáticos, aquellos que mejor reflejan la visión del mundo de nuestros creadores en un momento histórico determinado y, a partir de allí, en épocas subsiguientes. El canon estaría constituido, entonces, por las obras consideradas más valiosas, o excelsas, de una cultura. Pero ¿así consideradas por quién? Y si el canon se establece desde una posición de autoridad, ya sea esta la de una corporación (por ejemplo una academia formada por letrados) o la de un especialista (por ejemplo Harold Bloom),[16] una especie de gurú canónico y canonizador, ¿no implica todo esto un ejercicio del poder? Por donde se comienza a ver que los intentos de formular tanto el corpus como el canon poco tienen de inocentes.

Vehículos y criterios

La segunda cuestión que nos interesa es la forma de manifestación de estos fenómenos, vale decir, los instrumentos que nos permiten percibir las características del corpus y las del canon.

Comencemos por advertir que ni el corpus ni el canon son hechos que se produzcan automáticamente. De ninguna manera ocurre que cada nueva obra literaria se comporte como una suerte de ladrillo que encontrase su lugar en un muro y ocupase de inmediato el hueco que le estaba indefectiblemente destinado. Por lo contrario, estas categorías deben concebirse como construcciones culturales: artefactos o elaboraciones de la cultura humana o, mejor dicho, de alguna de nuestras culturas posibles.

Hay circunstancias históricas de carácter aleatorio que influyen sobre su constitución: por ejemplo, el caso de "los arduos manuscritos / que perecieron en Alejandría", al decir de Jorge Luis Borges ("Poema de los dones", El hacedor, 1960); o la preservación de los rollos del Mar Muerto; o la destrucción de las publicaciones de vanguardia, caracterizadas como "arte degenerado" por el régimen nacionalsocialista alemán en la cuarta y quinta décadas del siglo xx. Es decir: hay hechos históricos que ensanchan las posibilidades de constitución del corpus, así como otros que las limitan. Es como si tales circunstancias, muchas de las cuales son imprevisibles, crearan, no el corpus ni mucho menos el canon, sino algo así como un repositorio de materia prima que va a ser moldeada más tarde por la incidencia de factores e intenciones que nada tienen de casual. Lo más interesante de una discusión sobre el corpus y el canon, en efecto, sería en cada caso particular el análisis de las características ideológicas, en el sentido más amplio posible del término, que revisten estos factores constitutivos, es decir, todo lo que hace que un corpus o un canon determinados sean lo que son.

El corpus se relaciona con una categoría subyacente: la cantidad. Esto no quiere decir que en su constitución no haya selección; pero si aceptamos que puede haber más de un corpus, o que la

constitución de un corpus determinado excluye otros posibles, estamos predicando tanto la idea de selección como la de cantidad. Ahora bien, en el proceso de constitución de un corpus la cantidad es el criterio primordial, y la selección aparece simplemente como una categoría operativa. Por ejemplo, si se trata de formular el corpus de la novelística española producida en la segunda mitad del siglo xx, cuya temática se refiere a la vida del país durante la Guerra Civil de 1936-39, la formulación misma de este enunciado determinará exclusiones e inclusiones. Las tres condiciones serán indispensables conjuntamente, y así se irá configurando el corpus. Eso sí: cuando las tres condiciones –el género, el ámbito de producción, el tema– se cumplan de manera unánime para un texto determinado, el mismo quedará automáticamente incorporado al corpus en cuestión. ¿Habrá que considerar algo más para certificar esta incorporación? Lo que no figura en la constitución del corpus es la calidad estética: no importará que la hipotética novela a la que nos referimos pueda considerarse lograda, apenas aceptable, o deficiente. Esas estipulaciones vendrán después, cuando se trabaje sobre ese corpus, es decir, cuando entre a funcionar la crítica.

Mi ejemplo es elemental, pero simplemente tiende a mostrar cómo, en el caso del corpus, la extensión del mismo es amplia –la cantidad a que se aspira lo es– pero no indefinida. Sin embargo, ello no nos fuerza a traspasar sus límites (los del corpus) y confundirlos con los límites del canon. De ahí que, antes que una operación procedente de manera taxativa de la crítica literaria, la constitución del corpus se relacione con la historia de la literatura. Sobre todo, ciertas empresas históricas definen un corpus: pensemos en Orígenes de la novela de Marcelino Menéndez y Pelayo, en La literatura argentina de Ricardo Rojas, en Storia della letteratura italiana de Francesco De Sanctis. No tiene sentido protestar si encontramos que en tales casos ocupan páginas y páginas ciertas obras que poco tienen de ejemplares y que jamás nos decidiremos a leer. Los libros que he citado son grandes panoramas en donde, para el criterio de sus autores, nada debe faltar: su ambición es la máxima inclusividad. En otras palabras, y perdón por la reiteración, se les puede ver como ejercicios encaminados hacia la constitución del corpus.

¿Abarca el corpus, entonces, la totalidad de una literatura, el conjunto total de los escritos de un género o cada una de las obras

de una época? De ninguna manera: aunque parezca lo contrario, en la constitución del corpus existe siempre un elemento, así sea relativo o limitado, de selección. El mismo opera no solo en el sentido ya apuntado, que podríamos llamar principista y que hemos ejemplificado con las novelas de la Guerra Civil; además, en estos procesos (sociológicos) actuarán también ideas, prejuicios y preferencias cuya raíz pueda buscarse en conceptos religiosos, filosóficos y vinculados con lo que genéricamente puede llamarse el "gusto literario". Esto asegura la posibilidad de que, en distintas épocas, un corpus literario acepte ampliaciones y sufra mutilaciones, al compás de estos cambios en la operación de la lectura y en las preferencias de la sociedad.

Frente a este predominio de la visión historicista –con los matices mencionados– en el caso del corpus, la creación del canon ofrece una perspectiva distinta. La historia de la literatura –ya formada o en permanente proceso de formación– se da por descontada, pero ahora el ejercicio primordial es el de la crítica literaria. Visión crítica, sí, pero ¿en relación con qué? Básicamente, en relación con el concepto de excelencia o representatividad de la obra literaria. Las definiciones habituales del canon apuntan a nociones tales como "las obras representativas de una cultura" o la presunta "perdurabilidad" de las obras, lo que aseguraría su "carácter modélico", ejemplar y ejemplarizador. Posición en cierta forma ingenua, pues seguramente a lo largo de la historia hubo numerosas obras que desaparecieron sin dejar rastros, cualesquiera fuesen sus rasgos característicos. Sin embargo, la elaboración y continua observación del canon han sido y siguen siendo actividades predilectas de diversos actores de la vida literaria: no tanto los escritores mismos (cada uno de los cuales está más preocupado por su propia obra que por la de otros), pero sí las autoridades educativas, las academias y los organismos editoriales, es decir, la superestructura institucional de la literatura que corresponde a un país o una lengua.

Aquí se invierte la relación anterior, pues el criterio básico es el de selección, que es una manera elegante de mentar la exclusión. La configuración del canon opera mediante un sistema de inclusiones, las que, automáticamente y en forma espejística, implican exclusiones. En ambos casos, los motivos ideológicos se enmascaran

tras el ropaje del prestigio, de lo que está “bien” o “mal” escrito, es decir, de lo que es “buena” o “mala” literatura. Rasgos positivos o negativos que, se supone, pueden favorecer o dificultar el armónico desarrollo y la educación de la juventud o el mantenimiento de la cultura nacional a lo largo del tiempo. Esto se exacerba en los regímenes dictatoriales por una razón simple: porque para ellos todos los habitantes de un país deben ser considerados como párvulos y, según se sabe, “no se os puede dejar solos…”

Pero la constitución del canon a hachazo limpio no es exclusiva de los regímenes totalitarios. Cito un ejemplo argentino. La llamada literatura gauchesca –Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, José Hernández, y con éste una obra hoy reconocida como cumbre, Martín Fierro– estuvo largamente excluida del canon de la literatura del país y su lectura relegada a sectores de escasa o nula representatividad social. Jorge Luis Borges ha referido que en su niñez (supongo que alrededor de 1910) leyó el Martín Fierro a escondidas; el libro estaba en la biblioteca de su padre, que pasaba por librepensador, mas no era lectura aconsejable para un jovencito de buena familia. Pero la situación cambió a partir de las famosas conferencias de Leopoldo Lugones en el Teatro Odeón de Buenos Aires (1913), que dan por resultado su libro El payador. Hijo de la pampa (1916), con el que se inicia una reivindicación de la obra hernandiana. También Ricardo Rojas, autor de La restauración nacionalista en 1909, dedica a “Los gauchescos” el primer tomo de su famosa historia (publicada entre 1917 y 1922), lo cual hace ingresar a todo un género literario en el corpus de la literatura argentina y, en consecuencia, posibilita también su eventual inclusión en el canon. Cuando Ricardo Güiraldes publica, en 1926, la novela Don Segundo Sombra, la temática de la vida gaucha queda definitivamente establecida en las letras argentinas, y todos los libros de narrativa y de lírica hasta entonces escritos sobre la cultura criolla campesina de un ámbito geográfico determinado acceden de una vez a la mayor consideración de gobernados y gobernantes. Hoy se reconoce unánimemente que estas obras, cualesquiera sean nuestras preferencias personales, se cuentan entre las más “representativas” de los países del Plata, Argentina y Uruguay.

En definitiva, tanto el corpus como el canon son compilaciones;

pero mientras que el primero lo es en la forma más inclusiva posible (posibilidad que por cierto no es absoluta, pues existen también algunos elementos limitativos), el canon pone en primer término precisamente esas limitaciones y se constituye en una especie de guardián de las buenas maneras literarias. Esto no tiene un valor meramente protocolar, sino que apunta a la preservación de una cultura con la que se identifican determinados grupos sociales, generalmente los que ejercen una función rectora en la sociedad. Por donde se ve que ninguna de las dos operaciones que aquí se comentan tiene una función meramente "literaria" en el sentido estético del concepto ni trasunta una actitud ingenua; con sus más y sus menos, son operaciones del poder y buscan llevarnos a determinadas concepciones de la cultura. Desde las posiciones anglocéntricas (Harold Bloom) hasta las actitudes del integrismo musulmán (aquellos que piden la cabeza de Salman Rushdie), se extiende todo un arco de posibilidades, dentro del cual cada concepción del corpus y del canon puede encontrar su lugar.

Podría considerarse también, como una suerte de corpus negativo o de canon negativo, la función del Index Librorum Prohibitorum, o índice de libros prohibidos, de la Iglesia Católica Romana. Como se sabe, desde su promulgación los fieles han tenido prohibida la lectura de determinados libros, considerados dañinos para la fe. La lista se originó a finales del siglo v de nuestra era, en el año 496, y se fue revisando a intervalos irregulares a lo largo de los siglos; la más reciente revisión es de 1948. La Iglesia sigue sosteniendo que le corresponde el derecho de prohibir a sus miembros la lectura de materiales dañinos para su fe o su conducta moral; sin embargo, en 1966 el Vaticano decidió no publicar ninguna edición más del Index.

En el mismo, el principio operativo más importante era evidentemente el de la exclusión. En otras palabras, el canon se construía con los libros que no estuvieran inscriptos en el famoso repertorio: los que recibían el nihil obstat. Porque al mismo tiempo, y en el otro extremo del espectro, la "licencia eclesiástica", vigente durante siglos aunque sin alcanzar a todos los libros posibles, implicaba de hecho la introducción de un nuevo libro en un corpus muy amplio, el de todos los libros existentes. Es de presumir que ambos procedimientos contrapuestos, la licencia eclesiástica para

algunas obras y la inclusión en el índice de libros prohibidos para otras, resultaron imprácticos con el correr de los tiempos; quizá no tanto por un cambio de criterios, sino porque, con la introducción de nuevas técnicas de producción de libros, se produjo una inabarcable explosión editorial.

En todo caso, el ejemplo aducido permite apreciar que, de una forma u otra, los conceptos de corpus y canon han flotado alrededor del acto de la lectura y su corporización en el libro, siempre –y esto es lo más sugestivo– en relación con las ideas e intenciones del poder.

Perspectivas: el corpus

Queremos ahora relacionar estas ideas con el género del microrrelato. Con el correr del tiempo, y las mudanzas que el tiempo trae consigo, hemos llegado a no respetar la institución del Index ni otra ninguna semejante, cualquiera que sea su nombre. Tampoco tememos ya que ciertos libros sufran la drástica purificación por el fuego, en otras épocas aplicada con fervor a los libros de Alejandría, a los escritos de los herejes perseguidos por la Inquisición, a los similarmente condenados por el régimen nacionalsocialista alemán, o a los que se tornaron ceniza por obra de las dictaduras militares de Chile y la Argentina.[17] Nada de eso existe ya, esperemos que definitivamente. Y aquí podemos insertar para un breve respiro, como comentario adicional, el microrrelato de Juan Armando Epple, titulado “Sobre libros no hay nada escrito”, que dice así:[18]

—Reunir tantos libros, estudiar tanto –murmura el ahora ex estudiante, mientras la patrulla deletrea títulos y el jefe dictamina con un dedo– para que vengan de pronto cuatro milicos a quemar lo que quieran, y todavía cuadrándose, con cada veredicto, a la orden cabo Gutenberg.

Debido a la absoluta modernidad –que algunos llamarán posmodernidad– del microrrelato, podemos ahora estudiar su relación con el corpus y con el canon desde un punto de vista casi exclusivamente literario. Subrayo el casi: no nos alarmarán sus connotaciones políticas ni el riesgo que podría enfrentar un lector trasgresor al desconocer explícitos o implícitos mandatos de cualquier origen. No ignoraremos, por otra parte, que aún existe una cierta relación con el poder: si no con la policía secreta, por lo menos con las instituciones que presuntamente dispensan el prestigio literario.

Veamos primero la cuestión del corpus.

Podemos comenzar preguntándonos dónde se encuentra el corpus, o cómo podemos acceder a él; en todo caso, de dónde podemos extraerlo o compilarlo. Para esto último tenemos dos caminos: la biblioteca y las historias de la literatura. Y también un instrumento complementario: internet.

La bibliotecología, desgraciadamente, no nos da información firme en forma directa para compilar ni el corpus general de la microficción en lengua española, ni tampoco el corpus de la minificción de un país. Es que la catalogación no registra el microrrelato como una de las categorías en que se subdividen los libros de literatura. Por ejemplo, en la clasificación decimal universal de Dewey (ddc por su nombre en inglés, Dewey Decimal Classification), en uso en numerosísimas bibliotecas del mundo, está decidido que las signaturas que comienzan con el número 8 corresponden a “Literatura y retórica”,[19] una de las diez grandes clases en que queda dividido el universo general de todos los libros posibles o de los existentes en una determinada colección. Combinado este dígito con otro guarismo que identifica cada una de las lenguas del mundo, encontramos entonces que 86 identifica la literatura en lengua española. Prescindiendo por el momento de toda clasificación por países –que también es posible– y yendo al siguiente paso, debemos combinar este número 86 con lo que se llama una “tabla de precedencia”, la que impone un orden determinado por el género del libro: 1 para poesía, 2 para literatura dramática, 3 para “ficción”, y así sucesivamente. Tenemos entonces

que todos los libros de narrativa escritos en español quedarán agrupados bajo 863. Es decir, 8 como símbolo de literatura, 6 por la lengua, 3 por el género. Pero el género es demasiado amplio: para la ddc la novela, la nouvelle, el cuento y el microrrelato (este último ni siquiera mencionado) pertenecen a una misma sección, es decir, constituyen una única clase.

Esto implica decir, en consecuencia, que quien busque en el catálogo computarizado de una gran biblioteca los libros de minificción, si acude al índice sistemático, no encontrará ninguna categoría que identifique tales libros dentro de los océanos de la ficción narrativa. Tampoco le será de mayor utilidad el índice alfabético por título, a menos que en éste figuren palabras como "microrrelato", "minicuento" o "minificción". De modo que mediante la búsqueda alfabética por títulos se podrá encontrar, por ejemplo, Breve manual para identificar minicuentos de Violeta Rojo, que es un libro sobre el microrrelato; pero en cambio Botánica del caos de Ana María Shua, que es una colección de microrrelatos, no revelará su naturaleza como uno de los resultados de la búsqueda. Para el catálogo, desde el punto de vista sistemático, el libro citado en segundo término pertenecerá a la misma categoría que Rayuela de Julio Cortázar, que La regenta de Clarín, o que Aura de Carlos Fuentes; y si la búsqueda ha sido alfabética por título o por alguno de sus elementos (los que suelen llamarse "palabras clave"), no sería raro que terminara clasificado en algún rincón de las ciencias biológicas.

En resumen: ni a la mejor biblioteca del mundo, consultando su catálogo, le podremos preguntar: ¿cuántos y cuáles son los libros de microrrelatos que ustedes tienen? Lo que podremos hacer es averiguar qué libros existen de un autor determinado, pero eso supone ya algún grado de conocimiento de la materia que estamos indagando. O sea que si sabemos que Filosofícula de Leopoldo Lugones contiene algunos microrrelatos, el catálogo de la biblioteca nos dirá si ese libro figura en su colección. Como decimos en el barrio, peor es nada.

Un segundo camino que puede usarse para ir configurando el corpus del microrrelato en español es el de las historias de la literatura. Las mismas aspiran también a ser completas, tanto como

lo permita la información disponible. Si la elaboración de la historia en cuestión es relativamente reciente, puede ser que, en sus capítulos sobre narrativa, preste alguna atención a los autores de microrrelatos. Esta subordinada condicional, sin embargo, oculta una dificultad fuerte: la falta de conciencia sobre la emergencia de un género nuevo (o renovado) impide que, en los textos históricos, se le preste demasiada atención. Un ejemplo: podemos ubicar a Juan Ramón Jiménez en la historia del microrrelato español, y en consecuencia en el corpus del microrrelato en nuestra lengua, gracias a la labor de antólogos y recopiladores,[20] no porque las historias de la literatura habituales le dediquen una atención comparable a la de sus otras producciones. Otro tanto ocurre con escritores tan centrales en la literatura hispanoamericana como Borges, Cortázar y Fuentes. En resumen, la exploración de los textos de historia de la literatura permite ubicar cierta parte de la producción minificcional y, en consecuencia, incorporarla al corpus, pero es de temer que aquello que se incorpore no sea más que la proverbial punta del iceberg.

Un tercer camino para la exploración de los autores y obras que configurarán el corpus del microrrelato en lengua española podría ser la utilización sistemática de la internet. En efecto, un buen buscador –cada uno de nosotros sabe cuáles son los mejores– rendirá información sobre las obras de muchos autores, y las nóminas resultantes nos permitirán creer que estamos en camino de lograr el corpus del género. Hay que andarse con cuidado, sin embargo, con este modernísimo instrumento, que muchas veces no se sabe para quién trabaja. La recopilación de materiales en la internet es siempre una operación caótica. Advirtamos, para no mirar el sistema con inquina sino en forma ecuánime, que es solo la presencia de una palabra lo que determina la recopilación de determinado texto. Unas veces se sospecha que todo entra en internet; otras, que son demasiadas las cosas que deberían estar presentes pero no han entrado. Y si hablamos de lo que entra allí, deberíamos hablar también de lo que sale, lo que deja de existir como si una plaga antiletrada se hubiera desencadenado sobre los archivos, que en nuestra ingenuidad creíamos infinitos y eternos. Si algo encontramos allí que nos sirva, en buena hora: pero al encarar una búsqueda conviene tener una saludable dosis de escepticismo.

¿Cómo sería posible, entonces, llegar a un corpus de la minificción en lengua española, cuando ni siquiera existe todavía algo similar para cada uno de los países de la lengua? Por cierto que podemos sumar resultados de los trabajos de especialistas y antólogos, y aspirar así a una especie de supercorpus. Pero será un trabajo preliminar en dos sentidos: primero, porque lo que sabemos sobre el microrrelato en cualquiera de los países involucrados dista de ser completo; y segundo, porque hay países y territorios íntegros donde, al parecer, el trabajo de relevamiento o exploración preliminar aún no se ha realizado. Sabemos bastante –aunque podríamos saber más– sobre la minificción en España, México, Colombia, Venezuela, Chile y la Argentina, por ejemplo. Pero ¿quién nos puede decir algo, así sea provisionalmente, sobre el microrrelato en Honduras, El Salvador, Costa Rica, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador o Paraguay?

La conclusión es obvia: simplemente, hay que seguir trabajando, tanto en los países donde se ha avanzado algo como en aquellos otros que nos impresionan como territorios aún vírgenes para estos estudios. La constitución ampliada de un corpus para cada uno de los países es nuestra necesidad mayor.

Perspectivas: el canon

Después de este panorama referido a los procesos de elaboración de un corpus, y sin arredrarnos ante tareas dificultosas, podemos concentrarnos en un asunto mucho más debatido, el cual es la formación de un canon en el campo específico del microrrelato.

No hay más remedio que comenzar a enumerar problemas y dificultades y solo ocasionalmente algunos puntos a favor. Entre los primeros está la necesidad de definir si estamos hablando de un canon por país o de un canon general del microrrelato en lengua española.

Si concebimos un canon de la minificción mexicana o del microrrelato argentino, por ejemplo, podemos encontrar un punto

de apoyo en la existencia de un corpus básicamente delineado para cada país. O sea que al parecer el corpus, por así decirlo, ya es visible (o cuando menos se puede advertir que está en marcha el proceso de su formación); a partir de allí, se abre la posibilidad de que vaya surgiendo un canon más definido, como resultado de procesos de selección, o sea, de exclusión.

¿Cuál será el criterio, o al menos algún criterio, para guiar este proceso de selección? Parece natural que sea la idea de la calidad o de la excelencia, en la medida en que estas nociones puedan ser consensuadas por la comunidad lectora. A diferencia de los géneros más tradicionales, la minificción no ha caído aún bajo la supervisión tiránica de las academias, los ministerios de educación, los grandes periódicos y las editoriales importantes. Para el caso que consideramos, esto puede ser una ventaja: el microrrelato vive, como ciertos sectores de la población latinoamericana, en una situación de relativa intemperie: leer y estudiar microrrelatos es preocuparse por los desposeídos, y escribir microrrelatos equivale a formar parte de los sin techo. Pero esto, a la vez, hace que el acceso de determinadas minificciones al canon esté determinado casi exclusivamente por la aquiescencia o consenso de los lectores, sin la interferencia de tutores, benévolos o no. En definitiva: la celebridad como criterio. La merecida fama de Borges nos lleva a considerar automáticamente que sus ficciones brevísimas, no menos que otros aspectos de su obra, tienen que estar dentro del canon; lo mismo ocurrió con las composiciones de Arreola y, a partir de la repercusión de “El dinosaurio”, con las de Monterroso. Los lectores (y no solo “La culta dama”, tan bien retratada por José de la Colina) imponen su autoridad.

Posiblemente sobre esta base, que es enteramente creíble e inclusive confiable, Lauro Zavala, en su importante antología Minificción mexicana,[21] incluye y describe dos series canónicas: una relativamente antigua, la otra actual. A la primera la llama “El canon A. T. M.”, y está constituida por Arreola, Torri y Monterroso; la segunda serie, “C. G. S.”, la forman José de la Colina, Felipe Garrido y Guillermo Samperio. Las dos configuraciones parecen altamente representativas, y si de las dos hacemos una sola podríamos considerar, desde ahora, que ese conjunto es algo así como el corazón, es decir, el canon de la minificción mexicana.

Canon que se ampliará, según la costumbre de tales nóminas, extrayendo más y más materiales del corpus, pero que seguramente no disminuirá.

Podemos pensar en algo similar para el caso de la minificción argentina. En trabajos sobre el género en Hispanoamérica y en mi país, he señalado como "clásicos" del microrrelato argentino las figuras indiscutidas de Borges, Cortázar y Denevi; para los más recientes tendría otros tres nombres: quizá Isidoro Blaisten, y seguramente Ana María Shua y Luisa Valenzuela pudieran llenar con comodidad ese lugar. Como en el caso mexicano, nadie osaría discutir la preeminencia de los tres primeros; algo parecido ocurre con los otros tres, pero a partir de allí el consenso podría erosionarse o resentirse en alguna medida.

Últimas reflexiones

En mis propios trabajos –y se me perdonará que aduzca nuevamente ejemplos argentinos– he procurado ir ampliando el corpus visible de la minificción de mi país;[22] el corpus, no el canon. Así, en el grupo modernista he señalado la conveniencia de estudiar el caso de Ángel de Estrada, virtualmente desconocido hasta ahora como creador de minificciones; más adelante, me he referido a las aportaciones de Bonifacio Lastra, Juan Carlos García Reig y Orlando Enrique van Bredam; y, junto con otras personas interesadas en el tema, exploro las dimensiones del microrrelato en el interior de la Argentina, es decir, más allá de la capital del país. Ésas, repito, serían ampliaciones del corpus de la minificción argentina, mas no necesariamente ampliaciones del canon. Estrada pertenece a la etapa modernista de Lugones, cuya trascendencia lo supera ampliamente; Lastra, uno de los escritores de la ultraderecha argentina (lo mismo que Leonardo Castellani, quien también puede mencionarse en este contexto), escribió narraciones muy breves, pero su escritura es en todo caso correcta, nunca memorable; la obra de García Reig es demasiado breve y fue cortada tempranamente por la muerte; Van Bredam, por último, sería un

buen candidato para integrar por lo menos una nómina de los mejores microrrelatistas de las provincias argentinas. Faltaría más estudio y comparación con otros escritores de esos ámbitos, y en todo caso se trataría –siguiendo a Zavala– de un canon distinto, esta vez establecido con criterio geográfico antes que temporal.

Lo que esto muestra es algo que ya entendemos perfectamente: el corpus es acumulación, y su constitución no presenta mayores problemas si no hay de por medio episodios de ocultamiento o destrucción (como los que caracterizan a los gobiernos totalitarios); por ello, el corpus casi siempre se puede ampliar, con nuevos descubrimientos o nuevas valoraciones. Por su parte, el canon trabaja sobre el eje de la selección, y esto provoca preguntas incómodas: ¿selección colectiva o individual?, ¿selección hecha por quién?, ¿con qué criterios?, ¿al servicio de qué intereses o de qué ideología? Se va ampliando también, pero muy poco a poco, porque los procesos de aceptación o consenso por parte de las masas lectoras son más complicados y, en consecuencia, mucho más lentos. Puede ayudar a esa aceptación la súbita celebridad de un escritor debido a su deceso (si es en circunstancias escandalosas, mejor); el constante uso de sus textos en situaciones pedagógicas, también. Los procedimientos de validación son diversos, y no siempre dependen de la benevolencia de las academias y otras instituciones del establishment literario: en los tiempos que corren, no hay que olvidar la importancia de los medios de comunicación de masas.

Lo importante, en épocas que quieren afirmar la libertad intelectual frente a los oscurantismos del pasado, es que todos los textos sean accesibles a todos. Y, así, nuestras primeras lecturas de minificción habrán implicado una especie de mordisqueo del corpus; pero el conocimiento más detenido y satisfactorio se obtendrá de una lectura del canon o de los cánones, del género en cada una de nuestras literaturas.

Si entramos en la minificción mexicana a través de Arreola, Torri, Monterroso, De la Colina, Garrido y Samperio, según la autorizada opinión de Lauro Zavala, tendremos un panorama válido de esa vigorosa expresión literaria. Nos faltarán otros, pero habrá tiempo para ellos. Si de la producción argentina seleccionamos a Borges,

Cortázar y Denevi, seguidos por Blaisten, Shua y Valenzuela, el resultado será igualmente satisfactorio; y aquí también podemos repetir que, si nos faltan otros, ellos constituirán nuestra agenda para más completas lecturas. ¿Y España y Cuba y Perú? ¿Y los que escriben en español en los Estados Unidos, en el Canadá y en otros países? Las antologías generales apenas rozan la peculiar visión del canon que tiene cada uno de los antólogos; las antologías por países son todavía escasas, aunque constituyen una buena ayuda para que, como lectores, nos adentremos en cada uno de esos territorios ficcionales.

Queda pendiente un tema que afecta tanto a nuestra visión del corpus como del canon: ¿existen minicuentos que no han sido escritos como tales, sino que están incrustados dentro de obras mayores? Me refiero a las construcciones que Raúl Brasca y Luis Chitarroni han llamado "cuento breve y oculto",[23] es decir, que proceden de construcciones mayores o de otro género. Los antólogos expresan: "No nos detuvieron las clasificaciones ni los géneros. Buscamos en biografías, libros de poemas, ensayos y hasta en recetarios y manuales de instrucciones. Alguna vez corrimos el riesgo de incluir simplemente una cita o una anécdota" (p. 7). Los resultados –levemente borgesianos– son interesantes en cuanto a la ampliación de nuestras lecturas, pero todo el proyecto merece ser examinado desde el punto de vista teórico. ¿Es lícito hacerle "escribir" a Mark Twain, por ejemplo, un supuesto microrrelato extraído de Las aventuras de Tom Sawyer, que el escritor norteamericano nunca escribió? Y si se le hace, teniendo en cuenta que todo escritor define el comienzo y el final de los textos que escribe, ¿quién es, en definitiva, el autor?

Tengo la esperanza de que estas observaciones puedan servir de alguna ayuda para ir perfilando nuestra agenda, es decir, las tareas que nos esperan a quienes hemos decidido trabajar en el campo del microrrelato. Tenemos que ir reconfigurando el corpus de la minificción en cada uno de nuestros países; y tenemos que organizar una parte de esos materiales en un abanico de cánones que, sin perjuicio de la calidad de la escritura, respondan a distintos criterios. ¿Qué criterios? Pues bien, pensemos en las categorías fundamentales, que son el espacio y el tiempo. Elaboremos antologías que muestren la expresión literaria en distintas regiones

de nuestros variados países; y también otras que diseñen, para un país determinado, la evolución del microrrelato a través del tiempo. Y no olvidemos una tercera dirección, que es la temática, y que casi no se ha estudiado en relación con este "nuevo centauro de los géneros", como dijo alguien: los microrrelatos de tema histórico, que son motivo de estudio de María Isabel Larrea, de la Universidad de Concepción (Chile); los de tema literario, que todos conocemos; los de tema político, que yo mismo he comenzado a estudiar por haber tenido la suerte de escuchar a Juan Armando Epple, quien en una ponencia se refirió a la repercusión de los dramáticos días de la dictadura chilena en la producción de microrrelatos; y otros temas que se nos irán imponiendo. Todo ello profundizará nuestro conocimiento del corpus y del canon y, al mismo tiempo, nos permitirá conocer mejor el microrrelato en nuestra lengua. Y, finalmente, recordemos que lo que mejor se conoce es a la larga lo que más se ama.

En fin, incitaciones no nos faltan. La tarea nos espera.

---

12 El origen de estas páginas es mi presentación en el IV Congreso Internacional de Minificción, celebrado en la Universidad de Neuchâtel, Suiza, en noviembre de 2006.

13 Sigo aquí, con alguna modificación estilística menor, el diccionario Chambers (The Chambers Dictionary, Chambers Harrap, Edimburgo, 2003). Es la 9ª edición del Chambers' Twentieth Century Dictionary, publicado por primera vez en 1901 y permanentemente renovado a partir de esa fecha.

14 Cito por la Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 21 ed., Madrid, 1992.

15 David Lagmanovich, "Canon y vanguardia: una perspectiva sudamericana", Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine (eds.), Canon y poder en América Latina, Universidad de Colonia, Colonia, Alemania, 2000, pp. 78-103; lo citado, p. 79.

16 Harold Bloom, The Western canon. The books and school of the ages, Harcourt Brace, Nueva York, 1994.

17 El régimen de Pinochet usó también la purificación por el agua: miles de libros y revistas fueron arrojados desde barcos a la bahía de Valparaíso.

18 Juan Armando Epple, “Sobre libros no hay nada escrito”, publicado inicialmente en El cuento 70, México, 1975, p. 426. Incorporado a Con tinta sangre, 2ª ed., Thule, Barcelona, 2004, p. 18.

19 Seguimos las completísimas indicaciones de: John P. Comaroni (ed.) et al., Abridged Dewey Decimal Classification and Relative Index, Devised by Melvil Dewey, 12 ed., Forest Press, Albany, New York, 1990.

20 Las ficciones brevísimas de Juan Ramón Jiménez pueden encontrarse en los siguientes volúmenes: Historias y cuentos, Arturo del Villar (ed.), 1976, y Cuentos de antología, Juan Casamayor (ed.), 1999.

21 Lauro Zavala (selec., pról, y n.), Minificción mexicana, Antologías literarias del siglo xx, vol. 4, unam, México, 2003.

22 Esto se ve en el capítulo “Para un censo de microrrelatos argentinos”, pp. 109-118 de mi libro Microrrelatos (1999, 2003), donde se enumeran 36 escritores en cuyas obras se encuentran minificciones, ya sea en forma predominante o no. También pueden encontrarse microrrelatistas recién descubiertos en Minificciones argentinas, antología compuesta conjuntamente con Laura Pollastri (2006). Por último, de ahora en adelante será indispensable consultar el libro de Laura Pollastri, El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo, Menoscuarto, Palencia, 2007; brillante compilación de la obra de 32 creadores de minificción.

23 Raúl Brasca y Luis Chitarroni, Antología del cuento breve y oculto, Sudamericana, Buenos Aires, 2001.

V. El microrrelato frente al poema

Las páginas que siguen[24] son un pequeño estudio en la contigüidad de dos géneros, por lo común el uno en prosa y el otro en verso. El tema general de “La literatura y otras disciplinas”, que corresponde por cierto a la literatura comparada, se desarrolla ahora en relación con el estudio simultáneo de dos provincias de la literatura. Es que, al producirse el crecimiento y casi apogeo del nuevo género del microrrelato, después de que la crítica hubiera hablado incansablemente del rasgo definitorio de la brevedad –como si fuera el único–, los que estudiamos esa forma estamos tratando de definir con mayor precisión su tipología; y un aspecto de la misma consiste en su ubicación dentro del sistema general de la literatura. Nos preguntamos entonces no qué es este objeto de estudio, el microrrelato, el minicuento o la minificción, sino dónde se sitúa dentro de su universo de referencia.

Al estudiar las relaciones existentes entre los microrrelatos y los que he llamado “géneros próximos” –como lo he hecho en un capítulo de un libro escrito recientemente sobre teoría e historia del microrrelato hispánico–, he reconocido como habitual la referencia a una serie de microtextos que consideramos próximos a la minificción y, en consecuencia, susceptibles de ser confundidos con este género. Se cuentan entre ellos: la escritura aforística, el poema en prosa, ciertas modalidades de la escritura periodística, la fábula y el bestiario, la anécdota y el “caso”; y podrían agregarse a esta nómina otros textos igualmente caracterizados por su brevedad.

En esas diversas instancias se destaca la posibilidad de que la concisión en la escritura se combine, en mayor o menor medida, con elementos de narratividad (lo cual las aproximaría al microrrelato sin confundirlas con él), o bien con otros rasgos, consistentes en recursos compartidos con la poesía (lo cual obraría de manera opuesta, alejando a tales textos de aquellos que integran el corpus general del microrrelato). Por lo general se hace

excepción expresa de los poemas, entendiendo por esta denominación los poemas modernos, posteriores a la experimentación simbolista, y especialmente los elaborados a partir de las vanguardias históricas. Por breves que estas composiciones poéticas sean, y aunque su composición tipográfica parezca similar a la de los microrrelatos, se señala que tales poemas están situados en las antípodas de la minificción.

Resplandece aquí la distinción tradicional entre la expresión lírica y la narrativa. Es un enfrentamiento con el que en principio coincidimos todos, desde Aristóteles en adelante, y sobre todo antes de reparar al menos en dos cosas. La primera es que tanto los poemas como los relatos están amparados por el generoso paraguas de la ficción; es decir, que ni los unos ni los otros pueden confundirse, por ejemplo, con descripciones fácticas de la realidad. La otra cuestión es que, más allá de la teoría, existen microtextos narrativos, o sea microrrelatos, que usan sin embozo procedimientos que la tradición asocia con la poesía. Y no estamos hablando ahora de los poemas en prosa, ya analizados sobradamente por los estudiosos, sino de textos que se presentan como microcuentos o microrrelatos. Todo lo cual nos lleva a una tercera idea, que será central en estas reflexiones: ante todo, habría que observar en paralelo los procesos de creación de los microrrelatos y aquellos que se dan en la escritura poética.

Para desarrollar tales temas, adoptaremos tres perspectivas o puntos de incisión. La primera de esas perspectivas se refiere a las aproximaciones entre estos dos tipos de textos, y aun a los deslizamientos que podemos observar entre ellos. La segunda considera la génesis del poema y la del microrrelato en la conciencia del creador. (Si alguno de ustedes necesita de los servicios de alguien acostumbrado a meterse en camisa de once varas, ya sabe a quién acudir). Por último, nuestro tercer enfoque explora los tipos de cierre, clausura o culminación de los unos y los otros, en busca de algunas claves morfológicas para el tema planteado.

Aproximaciones y deslizamientos

En cuanto a lo primero, es bien sabido que una de las iniciales tentaciones analíticas ha consistido en asimilar los microrrelatos a poemas en prosa. Ahora consideramos que, si bien en algunos poemas en prosa de la segunda mitad del siglo xix y comienzos del xx se pueden encontrar rasgos que los aproximan a los microrrelatos, se trata sin embargo de dos géneros bien diferenciados; lo que los separa, sobre todo, es la distinta función de la narratividad. Pero, por otra parte, en muchos textos minificcionales de esos periodos iniciales encontramos resonancias que los aproximan a composiciones en verso.

Hay casos en que la cuestión puede reducirse a un problema de lectura: leído el texto de cierta manera, escandido de cierta manera, cobra una sonoridad que lo aproxima claramente al poema. Consideremos el caso de un texto verdaderamente fundacional: la minificción "A Circe", del libro del escritor mexicano Julio Torri (1917),[25] que para evitar equívocos tomamos de la edición original y disponemos –es solo una argucia tipográfica, pero ayuda a una lectura distinta– como si fuera un poema. Prestando atención a esa nueva disposición, el texto es así:

¡Circe, diosa venerable!

He seguido

puntualmente tus avisos.

Mas no me hice amarrar al mástil

cuando divisamos la isla de las sirenas,

porque iba dispuesto

a perderme.

En medio del mar silencioso

estaba la pradera fatal. Parecía

un cargamento de violetas

errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa

de los hermosos cabellos!

Mi destino es cruel.

Como iba resuelto a perderme,

las sirenas

no cantaron

para mí.

Nótese cómo esta versión, en la cual no hay cambio en palabra alguna, desemboza y pone en relieve estructuras sintácticas que tienen la peculiar extensión de muchos versos y, por otra parte, que se repiten simétricamente para producir un efecto anafórico; esto último no pertenece en exclusividad a los poemas, pero ayuda al efecto total.

Un caso distinto es el de aquellas composiciones que parecen albergar en su interior una suerte de fluctuación entre estructuras prosísticas y versales. Ahora la escansión no está sobrepuesta por una lectura interesada, sino que la propone el propio narrador como testimonio de su oscilación entre dos tipos de escritura. Consideremos "Adán y Eva", un microrrelato de René Avilés Fabila, [26] de seis líneas de extensión:

Amanecí nuevamente con las costillas intactas:

ninguna mujer

me acompañaba.

Sin embargo siento dolor en el pecho.

Algo crece dentro de mí. Ojalá sea Eva.

Inquieto la espero

y ya la amo.

Como se ve, si primero (líneas 1 y 2) aparece un periodo de diez palabras que puede interpretarse como un párrafo breve, de inmediato los periodos comienzan a disminuir en extensión (líneas 3 y 4), y en el final (líneas 5 y 6: “Inquieto la espero / y ya la amo”) la falta de puntuación entre esas dos últimas líneas y el evidente quiebre versal al final de la primera de ellas, establecen definitivamente la contigüidad entre el microrrelato y el poema.

Similar es lo que sugiere otro escritor de México, José de la Colina, cuando en un microrrelato titulado “Una pasión en el desierto” juega con la tipografía del último párrafo, descomponiéndolo en tres unidades que sugieren (o fuerzan) una lectura análoga a la de un poema. Creo que podemos leerlo íntegramente, para apreciarlo dentro de su contexto de fantasía oriental:

El extenuado y sediento viajero perdido en el desierto vio que la hermosa mujer del oasis venía hacia él cargando un ánfora en la que el agua danzaba al ritmo de las caderas.

—¡Por Alá –gritó–, dime que esto no es un espejismo!

—No –respondió la mujer, sonriendo–. El espejismo eres tú.

Y

en un parpadeo de la mujer

el hombre desapareció.

Después de la respuesta de la mujer, las tres líneas finales del relato están presentadas de acuerdo con el versolibrismo y la polirritmia del poema moderno: es decir, separando “Y” de lo restante, y dividiendo esto último en dos periodos de extensión muy similar, con 10 y con 8 sílabas respectivamente; la descomposición en tres líneas de lo que podría haber sido un párrafo compacto subraya el deslizamiento hacia una escritura poética.

Todavía hay un tercer mecanismo de aproximación. Es un tipo especial de intertextualidad que propone, típicamente, la incorporación de un fragmento de poema dentro del texto prosístico

del microrrelato. Insistimos: “dentro” de ese texto, lo cual implica que no estamos considerando los que hoy llamamos “paratextos”, como lo son los títulos y sobre todo los epígrafes. Un título o un epígrafe pueden servir para caracterizar la actitud del escritor o proporcionar una clave para la lectura del texto, pero el recurso al que aquí nos referimos es distinto. Ese recurso implica –si se nos permite el símil– fagocitar el texto ajeno, que está en verso, para convertirlo en prosa o incrustarlo dentro de una construcción en prosa. La relativa escasez de estos casos no impide considerarlos en la forma señalada. Como ejemplo transcribiremos a continuación un microrrelato titulado “Calendario”,[27] que dice así:

No fue en el calendario sino en la vida, no fue por las arrugas de la piel sino por las estrías del alma, no fue debido a la precariedad de la vista sino por atrofia visionaria, no fue a causa de la dificultad de los pasos sino por la resistencia para encaminarse a una meta, que se dijo aquello: pasó el invierno con sus nieves cano.

La frase de la “Epístola moral a Fabio” da sentido a todo lo precedente y casi invierte las relaciones posibles convirtiéndose en texto del microrrelato: es, en este caso, como si los cuatro grupos sintagmáticos presentados anafóricamente (no fue / sino) fueran el paratexto (y a la vez el pretexto) para introducir el verso de Fernández de Andrade.[28] Así juegan, en la conciencia de un escritor, los estímulos concurrentes de sus lecturas y de la visión del mundo que aspira a cifrar en sus composiciones.

Hemos revisado tres posibilidades de aproximación entre las estructuras minificcionales y las que identificamos con la poesía. Es bastante fácil registrar estos fenómenos, pues la lectura atenta permite encontrar los correspondientes ejemplos. Nos adentraremos ahora en otras cuestiones de mayor dificultad, que atañen a la construcción misma de los microrrelatos –de cualquier tipo– y su similitud o desemejanza con el poema contemporáneo.

La primera de esas cuestiones tiene que ver con esta pregunta: ¿cómo surgen los microrrelatos y los poemas? Lo que equivale a preguntar: ¿cómo ocurren el microrrelato y el poema en la conciencia del escritor?

El inicio

Si al hojear un libro comenzamos por lo que está al tope de la primera página de texto impresa, advertiremos que en el título de un microrrelato, no menos que en los que encabezan los poemas, se potencia e intensifica una característica común a toda obra literaria: la importancia de esa palabra o palabras definitorias, que llamamos título, como elemento capaz de desambiguar la construcción.

Es decir: el título orienta la lectura, haciéndole tomar un camino determinado y no otro, y subrayando aquellos elementos significativos del texto que conviene tener en cuenta. “El más riguroso de los novelistas” (Avilés Fabila) señala con precisión el carácter de comentario de la vida literaria o del oficio de la literatura que el texto tiene; “El dinosaurio” (Monterroso) encabeza y repite un texto que se leería de distinta manera si apareciera, por ejemplo, bajo el título “Un susto”; “En el insomnio” (Piñera) describe eso y no otra cosa. Toda construcción literaria –de hecho, toda emisión lingüística– puede encerrar una multiplicidad de significaciones: la polisemia está incrustada en el texto, lo que asegura su continuidad en el tiempo. Por ello, no es extraño que sucesivas generaciones produzcan renovadas visiones de la obra. En nuestra cultura, entre nosotros y el texto se interpone el título para hacernos preferir una línea de lectura, y así toda lectura se convierte en una interpretación.

En el proceso de composición del microrrelato o del poema, el título se estudia, se prueba, se modifica y se cambia con cuidado, tanto en un caso como en el otro. Los títulos de poemas aparecen precisamente por la necesidad ya mencionada de la desambiguación: ayudan a desentrañar el significado y, en consecuencia, orientan la lectura. Los hay sumamente explícitos: “Preludio a la siesta de un fauno” (Mallarmé) o “Coloquio de los centauros” (Darío). Los hay descriptivos y realistas: “A un olmo seco” (Antonio Machado). Los hay muy racionales y casi pedagógicos: “Propiedades de la magia” (Girri). Los hay más vagos,

aunque el lector sabe que están cargados de sentido: “Siempre…” (Jaimes Freyre). Pocas veces se percibe que exista una discordancia entre el título y el poema, es decir, entre el paratexto y el texto. (Esto podría ocurrir, no obstante, en una escritura humorística, irónica o satírica; pero la discordancia no sería exclusiva de la poesía, sino de toda composición literaria, y también del texto mismo.) Las más de las veces, en el acto de la lectura ni siquiera se repara conscientemente en el título, pero no porque sea inútil –que no lo es– sino porque está perfectamente integrado con lo que sigue.

Finalmente: tanto en el poema como en el microrrelato, el mejor título es el breve, de una palabra o dos, muchas veces de un sustantivo precedido por un artículo: “La afrenta”, “El pozo”, “Un crimen”, “Autobús”, “El sueño” (todos del español Luis Mateo Díez); o, en poemas: “Poesía”, “Desnudos”, “Oro”, “Nocturno”, “El poema” (todos de Juan Ramón Jiménez). Solo a veces, y un poco como si fuera un vanguardista gesto de irreverencia, los títulos se extienden hasta ocupar un par de líneas: “Los viajeros desprevenidos se admiran de una larga caravana”, “Andaban en sus manos y en su cabello arrollado de brisas”, son dos, bastante atípicos, del venezolano Armando José Sequera. Y hasta existe el caso de un microrrelato de la escritora argentina Luisa Valenzuela en donde todo el contenido está en el título, y el texto consta tan solo de una expresión de asentimiento. Concretamente, el título dice: “El sabor de una media luna a las nueve de la mañana en un viejo café de barrio donde a los 97 años Rodolfo Mondolfo todavía se reúne con sus amigos los miércoles a la tarde”, mientras que el texto es: “Qué bueno”.[29] Obviamente que a esta solución la consideramos una simpática broma, una manifestación del elemento humorístico que tan frecuentemente aparece en la minificción: es el texto que se burla de sí mismo.

Observando los títulos de microrrelatos y poemas, encontramos que muchas veces los mismos son intercambiables: por ejemplo, el microrrelato “El grillo”, de Manuel del Cabral, lleva el mismo título de un conocido poema del escritor argentino Conrado Nalé Roxlo; “El prisionero” (Enrique Anderson Imbert) o “La canción” (Luis Britto García) pueden encabezar composiciones de distinto género y no solo microcuentos. Eso se explica por su carácter general, su frecuente neutralidad respecto del texto. Pero lo esencial sigue

siendo que, en los dos géneros considerados, el mejor título tiene la concisión que empeñosamente busca el arte moderno y que ya ha tenido importantes consecuencias en ésta y en otras artes.

Otra cuestión relacionada con la comparación que estamos procurando es el inicio mismo, la puesta en marcha de la construcción, tanto en el microrrelato como en el poema. A veces ese comienzo también aparece como algo intercambiable, es decir, no suficientemente específico para uno de los dos géneros. Un poema de Leopoldo Lugones, "Salmo pluvial" (de El libro de los paisajes, 1917), comienza con las palabras "Érase una caverna de agua sombría el cielo", expresión que podría ser adecuada para un relato. Y el ya citado microrrelato "A Circe" de Julio Torri, se inicia con una expresión –"¡Circe, diosa venerable!"– que podría igualmente ser el comienzo de un poema. Estos cruces textuales tienen en común lo que en el caso de las construcciones brevísimas en prosa se ha llamado su "carácter proteico", condición también atribuible a algunos otros textos caracterizados por la brevedad. [30]

Pero aún podemos ir más atrás, en busca de las fuentes de aquello que los antiguos llamaron ingenuamente "inspiración". En efecto, la tercera observación que es posible formular sobre la aproximación entre microrrelatos y poemas no es formal sino vivencial: se refiere al proceso durante el cual aparecen estas construcciones en la conciencia del escritor. Entramos aquí en un territorio en que es muy difícil encontrar corroboración empírica o pruebas exteriores: pero los recuerdos de la experiencia, tanto ajena como propia, pueden ayudar.

Quienes tenemos experiencia simultánea en la crítica y la creación literaria podemos haber observado, ante todo en el caso del poema, que éste surge como una insinuación confusa. Una noción, una palabra o un ritmo laten en cierto nivel de la conciencia, produciendo algo así como un murmullo o ronroneo, y allí permanecen al principio sin apreciable desarrollo. Puede ser el interés –la necesidad– de referirse a una sensación de desamparo similar a la de un niño abandonado; puede ser el eco de la palabra "abandonado" con sus resonancias nerudianas; puede ser un primitivo ritmo generado por una palabra o una unidad

sintagmática, una pulsión. A partir de esa incitación originaria es como nace el poema, que en un momento dado –como después de un sueño que incluyera un proceso de maduración– se va a desarrollar hasta plasmarse en una primera versión.

Pablo Neruda rememora esas primeras intimaciones confusas de la poesía en un poema que lleva precisamente ese título, “La poesía”, en Memorial de Isla Negra.[31] La sección intermedia de este poema dice así:

Yo no sabía qué decir, mi boca

no sabía

nombrar,

mis ojos eran ciegos,

y algo golpeaba en mi alma,

fiebre o alas perdidas,

y me fui haciendo solo,

descifrando

aquella quemadura,

y escribí la primera línea vaga,

vaga, sin cuerpo, pura

tontería,

pura sabiduría

del que no sabe nada,

y vi de pronto

el cielo

desgranado

y abierto,

planetas,

plantaciones palpitantes,

la sombra perforada,

acribillada

por flechas, fuego y flores,

la noche arrolladora, el universo.

Como tal, esa primera versión resultará insatisfactoria, por la distancia que media entre ella y el impulso inicial que ha llevado a escribirla. La revisión, o las sucesivas revisiones, con sus posibilidades de reformulación tanto estructural como léxica, irán perfilando el poema definitivo, hasta el momento en que el escritor escucha el llamamiento juanramoniano: “No le toques ya más”.[32] Así, en una descripción esquemática, es como surgen los poemas.

¿Y los microrrelatos? Pues casi exactamente de la misma manera: intuición originaria, maduración en la conciencia del escritor, primera versión (algunos de nosotros, hablando de las propias versiones, la llamamos “primer mamarracho”), revisión y de preferencia revisiones sucesivas, versión final. Con un rasgo específico de esta forma: una parte importante del proceso de revisión tiene que ver con el despojamiento, la necesidad de decir lo mismo, o más, con menos y más claras palabras. Otra vez la regla de oro del Bauhaus: “Menos es más”. En este proceso, la escritura del microrrelato se adelgaza y se hace transparente, hasta llegar a un estado en que cada vocablo y cada pausa son indispensables. Es decir: como sucede en un poema, en un verdadero poema, en el poema que todos aspiramos a escribir.

Hemos tratado cuestiones relacionadas con el inicio o incepción del microrrelato o del poema: su comienzo, la función del título, y algo así como un itinerario –supuesto, tentativo– del proceso de la creación. Ahora tenemos que ir al otro extremo y abordar una cuestión quizá más compleja: la de la función del final (resolución,

remate) en ambos géneros. De ello nos ocuparemos a continuación.

El final

¿Qué significa la conclusión de un texto literario? ¿Cómo concluyen los microrrelatos? ¿Y cómo concluyen los poemas? No es fácil contestar en forma clara y a la vez sucinta estas preguntas.[33]

La finalización de cualquier texto es un rasgo estructural importante. Es una señal dirigida al lector en el sentido de que está por producirse una estabilización definitiva de la estructura, como consecuencia de la ausencia de eventos verbales posteriores. El lector tiene así la impresión de lo que está completo, una satisfacción ante lo (literariamente) acontecido: se crea la expectativa de una ausencia, algo así como regresar a la página en blanco, lo que implica disposición para absorber una nueva estructura posible. A la vez, si no lo ha hecho antes, percibe ahora el diseño general de la construcción literaria, y por último aprecia en forma total su progresión: de dónde ha partido, hacia dónde se ha encaminado, en qué punto ha terminado su jornada.

En definitiva, la conclusión permite visualizar la composición en tanto tal, lo que equivale a decir que se le aprecia (se le absorbe, se le recibe) como obra artística. Lo que se aprehende no es una suma de datos fácticos. Esto podría ocurrir, por ejemplo, en un texto de similar extensión destinado a un diccionario o a una enciclopedia. En esos textos “escritos” pero que no son “literarios”, los requerimientos estructurales son mucho más elementales: se reducen a un protocolo que impone la disposición sucesiva de ciertos elementos preestablecidos. La conclusión de los microrrelatos y los poemas, en cambio, está directamente relacionada con la respuesta del lector y con su percepción de la estructura total.

La teoría literaria ha determinado la existencia, en todas las estructuras narrativas, de finales cerrados y finales abiertos. Son dos nociones que tienen que ver con la semántica de la construcción

narrativa, vale decir, con el significado último de la trama. Brevemente: los finales cerrados implican que la trama ha terminado íntegramente de desarrollarse; al llegar al punto final no queda nada más que decir. Hay circunstancias –valoradas con distinto signo– que son claramente terminativas. Se cuentan entre ellas el triunfo en una contienda, ya sea bélica o legal; la muerte del o la protagonista; la destrucción de la casa, o (algo que puede resultar fausto o infausto según el caso) el matrimonio de la pareja protagónica.

A éstas y otras clausuras se oponen los finales abiertos. Éstos eliminan la certidumbre buscada por los primeros, para ofrecer la posibilidad de una continuación y suscitar la duda –una suerte de tenue expectativa– sobre un desarrollo todavía posible pero no consignado. Por eso se ha llegado a decir que, en el caso de los finales abiertos, el relato termina en el papel pero continúa (o puede continuar) en la imaginación del lector. Y no es el menos importante de sus rasgos el de la inminencia, o acción presentida, que muchas veces acompaña a este tipo de final.

Un microrrelato de Ana María Matute, “El incendio”, puede ilustrar bien los finales cerrados. El mismo termina así: … “y todo crujía, brillaba, se trenzaba. Se desmigó sobre su cabeza, en una hermosa lluvia de ceniza, que le abrasó”. Aunque la condición de final abierto o cerrado no depende del tiempo gramatical, en este caso el rotundo pretérito perfecto simple (en terminología actual de la Academia), “abrasó”, sin duda colabora para conseguir ese efecto.

En una dimensión distinta, el párrafo final de los dos que constituyen “La marioneta”, de Edmundo Valadés, consiste en lo siguiente: “La marioneta –un payaso en cuyo rostro de madera asoma, tras el guiño sonriente, una nostalgia infinita– ha observado el drama de quien le da transitoria y ajena locomoción. Sus ojos parecen concebir lágrimas concretas, incapaz de ceder al marionetista la trama de los hilos con los cuales él adquiere movimiento”. La trama termina en una suerte de suspensión de las acciones, que es una de las posibilidades de los finales abiertos. Más elocuentemente, quizá, “Tienda de bromas”, de la escritora vascuence Julia Otxoa, une a un final abierto, con toda claridad, el rasgo de la “inminencia” a que nos hemos referido. Quizá convenga

reseñar el comienzo. La protagonista ve salir de una tienda de bromas, es decir, un comercio dedicado a la venta de artículos de carnaval y similares, un hombre que allí parece singularmente fuera de lugar, por su aspecto y la expresión de su rostro. Y ahora sí, el final: … "volví a mi trabajo hasta que meses más tarde, en la consulta de ingresos del hospital, reconocí las facciones de aquel hombre serio, tremendamente pálido, en el rostro del cirujano que iba a realizar, con mi dañado corazón, una delicada operación a vida o muerte". La suspensión de las acciones va de la mano con la sugestión de algo ominoso que solo podemos sospechar, sin que la trama nos entregue ni siquiera el comienzo de su desarrollo.

La distinción entre finales cerrados y abiertos es válida para cualquier construcción narrativa, y por lo general puede aplicarse también a la literatura teatral, a las ficciones cinematográficas e incluso a ciertos textos poéticos de otras épocas, que solían aceptar implícitamente el esquema de la narración. Pero no es operativa en el caso del poema moderno, que suele organizarse en torno de un relámpago de percepción, una intuición o visión que no se dispone en forma de segmentos sucesivos, sino alrededor de la impresión de lo instantáneo. Es como si la oposición mencionada se hubiese neutralizado. Podemos distinguir estos dos tipos de cierre en los cuentos y microrrelatos, pero en el caso de los poemas suele ser posible interpretar en forma indistinta, en la mayor parte de ellos, tanto lo uno como lo otro. De ahí que, en este punto, nuestra comparación falla. La dejamos planteada, sin embargo, porque no queremos vaciar el esquema teórico que nos permite comparar microrrelatos y poemas.

Hay, sin embargo, otros rasgos que permiten la comparación en cuanto a los finales de estas composiciones, y estos sí son comunes a los dos géneros considerados.

Si nos preguntamos cuáles son las marcas de finalización de un microrrelato o de un poema, encontraremos sobre todo dos: la repetición y la inversión. La repetición –no exagerada, considerando la brevedad de estas estructuras– señala que por el momento no hay nada más que decir. En "A Circe", de Julio Torri, el trípode semántico diosa / sirenas / canto, enunciado en el primer párrafo, reaparece con leves cambios en el segundo y lleva la construcción a

su estabilidad definitiva.

Por su parte, la inversión de una situación es un mensaje tanto lingüístico como estructural: no expresa “no hay nada más que decir” sino que declara “lo que antes se dijo debe ser modificado”. Recordemos el caso del microrrelato titulado “Errata” de Max Aub, que en su totalidad reza: “Donde dice: // La maté porque era mía. // Debe decir: // La maté porque no era mía”. Aunque se usen casi exactamente las mismas palabras, lo esencial es que se produce un vuelco total, una inversión estructural.

Las dos marcas de final que acabamos de mencionar tienen su lugar en la estructuración de los microrrelatos, pero hay que tener en cuenta que la segunda, la que hemos definido como inversión, es responsable por una cantidad considerable de aquellos textos que proponen al lector una sorpresa final (si bien no por todos ellos). Además, hay otras marcas que se deberían tener en cuenta. Una de ellas, de singular efecto, es la que podemos llamar epifanía final, o revelación de algo que ha permanecido oculto durante el transcurso del relato. También este final alcanza por lo general el nivel de la sorpresa. Y hay otros; pero el estudio de las marcas finales de los microrrelatos apenas si está comenzando. Por ahora, la repetición, la inversión y la epifanía deben servir como índices para clasificar diversos constructos narrativos, con vistas a estudios comparados que nos lleven a una óptima comprensión del fenómeno de la minificción.

Conclusiones

Hemos revisado así varios puntos de contacto, reales y posibles, entre microrrelatos y poemas. Primero vimos posibles resonancias de un género en el otro: aproximaciones, deslizamientos, efectos de cercanía (ya que no de contaminación) que surgen en la lectura y que, en consecuencia, han sido antes materia de ciframiento –consciente o no– por parte del autor.

Después nos preguntamos cómo surgen, tanto los microrrelatos

como los poemas, en la conciencia del escritor: cuál es su proceso de composición, cuál es la función del título en el texto total y, sobre todo, cómo se podría describir aquel instante primigenio en que el texto literario aparece en forma provisional, elemental y tosca, en las profundidades del plano escriturario tal como lo va modelando el escritor.

Por último, echamos un vistazo a los procedimientos de finalización o cierre, detallando una serie de rasgos que parecen privativos de las construcciones narrativas, desde las extensas hasta las mínimas. Se añaden éstas, en consecuencia, a los elementos diferenciadores que se han mencionado anteriormente. Después de revisar el significado de expresiones como “finales abiertos” y “finales cerrados”, hemos procurado destacar, en esta parte del trabajo, los procedimientos de repetición, inversión y epifanía –esta última, con su correspondiente ocultamiento previo– como formas de cierre que prestan su personalidad a un gran número de textos minificcionales en nuestra abundante producción en español.

La conclusión general es que el microrrelato y el poema son géneros vecinos pero no contiguos. Los avecina la común predilección por la extensión reducida, así como cierta comunidad de procedimientos compositivos que refuerzan los contactos argumentales. Los aleja, en cambio, la valla de la narratividad aplicable a los microrrelatos, pero pocas veces a los poemas. Es decir, se presenta la especificidad de ciertos recursos de escritura heredados del cuento, especialmente en cuanto a procedimientos de cierre, que podemos atribuir al microrrelato pero no al otro género, más involucrado con el instante que con el transcurso. También, aunque no hayamos desarrollado con ninguna extensión este punto postrero, conviene tener en cuenta el carácter proteico que encontramos en los minicuentos.

En definitiva, los microrrelatos pueden parecerse a poemas, inspirarse en noticias periodísticas, jugar con las formas de la fábula, adoptar la modalidad de un diario íntimo y muchas cosas más: pero los poemas solo saben ser poemas. Sin embargo en ambas formas, o sea, tanto en la minificción como en el poema, se vuelcan las inquietudes y las preocupaciones de los hombres y las mujeres de nuestro tiempo, y ambas modalidades de escritura son una

fuente de inagotable disfrute y alegría para el lector.

---

24 Proceden de la conferencia plenaria en el I Encuentro Nacional de Microficción, Buenos Aires, que se llevó a cabo del 21 al 23 de junio de 2006, en cuyo programa figuró con el título de "Microrrelatos y poemas".

25 Julio Torri, "A Circe", Ensayos y poemas, Porrúa, México, 1917, pp. 9-12.

26 René Avilés Fabila, "Adán y Eva", Cuentos y descuentos, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1986, p. 53. Los microrrelatos citados en este trabajo aparecen en mi compilación La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico, Menoscuarto, Palencia, España, 2005.

27 David Lagmanovich, "Calendario", Menos de cien. Microrrelatos, Editorial Martín, Mar del Plata, Argentina, 2007, (Inédito en 2006).

28 La "Epístola moral a Fabio", una de las grandes piezas elegíacas españolas, fue atribuida en distintas épocas a Francisco de Rioja, a Francisco de Medrano o a Rodrigo Caro, o bien clasificada como "anónimo sevillano". La erudición moderna parece inclinarse hacia la paternidad del capitán Andrés Fernández de Andrada o Andrade. La tomamos de la edición preparada por José Bergamín bajo el título Hombre adentro, Séneca, México, 1941, p. 52.

29 Luisa Valenzuela, Aquí pasan cosas raras, 2ª ed., Literal/ Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991, p. 83.

30 Véase Violeta Rojo, Breve manual para reconocer minicuentos, Equinoccio-Fundarte, Caracas, 1996, pp. 61 y siguientes.

31 Pablo Neruda, "La poesía", Memorial de Isla Negra, 4ª ed. argentina, Losada, Buenos Aires, 1978, pp. 30-31.

32 Nos referimos a la famosa expresión de Juan Ramón Jiménez, "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!", en la composición titulada precisamente "El poema", de su libro Jardines lejanos [1917-1918].

33 En lo que se refiere al cierre de los poemas, es fundamental el estudio de Barbara Herrnstein Smith, Poetic Closure: A Study of How Poems End, The University of Chicago Press, Chicago, 1968, que hemos tenido presente en la redacción de estas páginas.

VI. En la clase de literatura: estrategias, ventajas y peligros

La “clase de literatura” mencionada en el título es una hipotética clase de escuela media o de comienzos del nivel terciario (universitario o no) de educación. Se dirige esa clase a jóvenes que no son, o no son todavía, especialistas en lengua y literatura, pero a quienes queremos introducir en el conocimiento y disfrute de esta actividad central de nuestra cultura.

Establecido así el campo de referencia, quisiera comenzar estas reflexiones con un par de postulados (sería pretencioso llamarlos principios) que pueden servir de punto de partida.

El primero es que al referirme a la enseñanza de la literatura estoy hablando también de la enseñanza de la lengua, y viceversa. La una no existe sin la otra. Aunque la lengua, materna o extranjera, sirva para muchos objetos y no solo para cifrar en ella obras literarias, y aunque la literatura sea no solo un elemento fundamental de la cultura, sino también un instrumento para otros fines. Lengua y literatura constituyen, a mi ver, una unidad indisoluble.

El otro elemento que quiero subrayar al comienzo es que las ideas que expondré no dependen, para su verificación y puesta en práctica, de elemento alguno que no se cuente entre los más tradicionales: encerado y tiza, papel y pluma, libros y cuadernos. No significa esto desdeñar, en modo alguno, los avances de la tecnología educativa. Es otro el punto de vista: consiste en examinar primero los problemas y tratar de arrimar soluciones, que luego podrán ser puestas en ejecución con mayor o menor complejidad y riqueza de medios. En esta “profesión inmortal”, como la llamó el pedagogo estadounidense Gilbert Highet,[34] la relación docente-alumno y el ámbito del aula son lo esencial; todo lo demás, por importante que sea, viene por añadidura. Así ocurrió desde los tiempos de Sócrates y sigue aconteciendo hoy.

Me propongo enunciar tres posibilidades, consecutivas, de trabajo con la minificción en el aula de literatura (entendiendo "minificción", al menos provisionalmente, como equivalente de una de sus clases constitutivas, el "microrrelato"); si se quiere, tres tareas fundamentales. 1. La primera tarea consiste en reconocer los rasgos primarios del microrrelato, a fin de saber con exactitud qué son éstos y en qué se diferencian de otros textos literarios breves. 2. Cumplida esta etapa, la segunda tarea tiene por objeto estudiar los microrrelatos por dentro, no en cuanto a su temática –que conviene asumir como inclasificable, por dilatada–, sino como estructuras literarias, lo cual puede conducir al establecimiento de una tipología. 3. Una tercera tarea, que en alguna medida puede coexistir con las anteriores, pero conviene desglosar al menos en el plano teórico, consiste en crear minificciones, en forma tanto grupal como individual, incluyendo en esta actividad creativa la recreación o reescritura de textos ya conocidos. Reconocer, estudiar y crear aparecen así como una secuencia razonable de actividades, que el profesor naturalmente adaptará, en cuanto al uso del tiempo, a las circunstancias particulares de su asignatura en el marco de su institución.

Es lícito preguntar qué se busca con esta propuesta pedagógica. Mi respuesta, en alguna medida provisional, es que se trata de mostrar la existencia de géneros literarios, a través del examen de uno de los géneros más atractivos de la modernidad. Se procura también analizar las características de este género; presentar una selección de textos que pase a formar parte del capital de conocimientos literarios del alumno, y suscitar condiciones que, a través de ejercicios de escritura tanto original como de emulación o reescritura, produzcan esa unión entre el manejo de la lengua y el conocimiento literario que siempre hemos visto como deseable y necesario. Son altos objetivos, desde luego, pero la tarea de la enseñanza debe proponerse dificultades reales y exigencias considerables, capaces de poner a prueba el interés del alumno y, sobre todo, la inventiva del docente.

Enunciados estos puntos de vista, entremos en materia.

Primeros pasos: cuestiones de reconocimiento

A pesar de la enorme popularidad de que actualmente gozan los microrrelatos o, como también se dice, la minificción, puede uno preguntarse por la utilidad de su presencia en la clase de lengua y literatura. Todo el texto está dedicado a dar una respuesta a tal pregunta, pero en este momento anticiparemos por lo menos una parte de ella.

El primer paso para estudiar un asunto o problema es reconocer su existencia y separarlo mentalmente de otros problemas o asuntos. Por ello conviene que nos preguntemos qué es lo que pretendemos que nuestros alumnos reconozcan cuando introducimos en la clase uno o más microrrelatos. ¿Qué puede significar, para ellos, ponerse en contacto con la minificción?

Por lo general, el alumno promedio de nuestras clases de lengua y literatura no tiene mayor noción sobre la existencia de géneros literarios. Los concibe, en todo caso, como "lecturas" propuestas por el maestro o por el texto pedagógico: pero lo mismo pueden ser un soneto o una oda patriótica, una estampa pueblerina de Azorín o parte de un ensayo polémico, un diálogo erasmista o el trozo de una comedia. Ahora el docente le presenta ciertas "lecturas" y le dice: estos son microrrelatos. ¿Sobre qué base el alumno los reconocerá, es decir, los distinguirá de otros productos literarios que conoce ahora o que conocerá en el futuro?

La extensión

En esta etapa inicial o introductoria, hay algunos ejes sobre los cuales se puede trabajar. Uno, absolutamente obvio, es el eje de la extensión: hay que reconocer por qué aparecen los prefijos micro- y mini- en palabras tales como "microrrelato", "minicuento", "minificción", etc. Y digo "eje" porque la cuestión no se dirime estáticamente, fijando un número máximo de palabras para que el

texto permanezca clasificado como microrrelato; sino de manera dinámica, reconociendo las fluctuantes valencias de términos tales como “extenso” y “breve”. ¿Cuándo llega un relato a ser extenso? Tal vez, cuando la conciencia del lector lo concibe como tal; cuando se perciben en él diversos momentos susceptibles de un tratamiento diferenciado; cuando su conclusión se alarga o se posterga. ¿Y cuándo es breve un relato? Esto es más fácil de responder: cuando se lee en un instante; cuando ocupa un número muy reducido de líneas; cuando tiende a formularse hasta –límite inferior– en una o dos líneas de texto; cuando en el ánimo del lector queda flotando la sensación de lo fragmentario, no en el sentido de lo inconcluso, sino señalando aquello que puede concebirse como una astilla desprendida del árbol de la prosa narrativa; astilla orgánica, eso sí, en la que será posible distinguir, de acuerdo con las preceptivas clásicas, comienzo, medio y fin.

En la ficción hispanoamericana hay ejemplos sobrados para mostrar qué queremos decir cuando ubicamos ciertos relatos, de mayor a menor, sobre el eje de la brevedad. Un microrrelato como “Espejo” [T 1],[35] de Harold Kremer,[36] puede tomarse como ejemplo de una extensión habitual –unas 160 palabras– para muchos textos de este tipo. Pero descendiendo por la escala de la extensión, encontramos entre las minificciones de Jairo Aníbal Niño esta tersa “Fábula” [T 2], expresada en 17 palabras: “Y los ratones hicieron una alianza y la serpiente de cascabel le puso el cascabel al gato”.[37] Claro está que ambos textos son “breves” en relación con otras obras de la literatura nacional; por ejemplo, en comparación con María de Jorge Isaacs o en comparación con “Las tres tazas” de José María Vergara y Vergara; pero el alumno que los lee por primera vez puede ser llevado a advertir que hay rangos y proporciones en esa brevedad.

Este reconocimiento por parte del alumno implica considerar, quizá por primera vez en la vida de un lector, que puede haber relatos que se expresen en dimensiones que podríamos llamar homeopáticas. (He aquí otro, “El hombre invisible” [T 3], del venezolano Gabriel Jiménez Emán: “Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello”). A partir de aquí se pueden proponer ejercicios de dos tipos. El primero es un ejercicio de reescritura: tomar un relato existente y procurar una reducción de su extensión,

para lo cual habrá que advertir qué es esencial y qué es accesorio. El otro es de escritura: intentar la redacción de un microrrelato que no supere, por ejemplo, una extensión de cinco líneas de texto. ¿Por qué no? No hay que tener miedo a la creatividad de nuestros alumnos, y en cambio conviene recordar que siempre se conocerá mejor aquello en lo que uno mismo ha metido las manos.

La autonomía

Un segundo rasgo con el que se puede trabajar en esta etapa de presentación del fenómeno minificcional es la autonomía. El microrrelato bien escrito es autosuficiente: no depende, para su comprensión, de ningún texto previo ni de ningún comentario posterior. A veces la escritura del texto parece sugerir lo contrario: por ejemplo, en "Fábula" de Jairo Aníbal Niño, ya citada, el breve texto comienza con lo que podría considerarse un conectivo, la conjunción "y". Pero la conectividad insinuada es también una ilusión, no menos que la acción descrita. En todo caso, señala algo que puede estar presente en la mente de un lector: la suma de incidentes que en las fábulas –desde las antiguas de Esopo hasta las de los dibujos animados contemporáneos– se refieren a la rivalidad entre distintas especies animales. Apenas se lee el texto en cuestión, se advierte que, dentro de estos parámetros, el foco está en la acción representada: una acción que se despliega en el tiempo, según tendremos ocasión de considerar en seguida.

El interés por el microrrelato ha llevado a destacados críticos a buscar trozos o fragmentos que se puedan aislar de textos más extensos, tales como novelas, ensayos o libros de historia. Entre quienes han escogido este camino se cuentan los argentinos Raúl Brasca y Luis Chitarroni.[38] Aislados, es posible que esos textos mínimos –que antes de ser extraídos del flujo textual mayor podían llamarse, como ellos lo hacen, "textos ocultos"– se lean como microrrelatos. El procedimiento es interesante, mas por lo general solo puede funcionar mediante repetidas elisiones y, tal vez, la eliminación de señales estructurales que apuntan a la condición anterior de los textos resultantes. Vale decir que, más que frente a

una operación de selección, nos encontramos con un procedimiento –por otra parte, de abolengo borgesiano– de reescritura. Volveremos sobre esta noción: por el momento, pensemos en que estas producciones replantean de otra manera el problema de la autonomía textual que dejamos esbozado. Justifican por lo tanto, si no una ejercitación, seguramente algún comentario al respecto.

El tiempo

En tercer lugar, se procurará que los estudiantes reconozcan, en los textos seleccionados, el paso del tiempo, el contrapunto entre un "antes" y un "después" que marca la pertenencia del microrrelato a la función narrativa o, como diría Alfonso Reyes, a la novela.[39] Propondré dos ejemplos, ambos argentinos. El primero, siguiendo la tesis del microrrelato "oculto" en otro mayor que ya hemos presentado, consiste en leer como minicuento el primer párrafo de "Axolotl" [T 4], cuento de Julio Cortázar:[40] "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl". El segundo ejemplo, también de autor argentino,[41] se titula "Monólogo de la ostra" [T 5] y dice así: "Los hombres han hecho de mí un símbolo de la soledad. Después se han encerrado en sus casas para no tener que comunicarse con nadie".

En los dos ejemplos transcriptos hay marcas rotundas de temporalidad: a "Hubo un tiempo..." va a seguir muy poco después "Ahora"; o bien "Los hombres han hecho..." tiene como correlato "Después". No siempre la sucesión temporal está marcada de esta forma tan explícita; pero, ya sea en la superficie o corriendo calladamente debajo de ella, está siempre el fluir inagotable del tiempo, y también la casi invencible propensión humana a contar de esta manera: marcando momentos y enunciándolos en forma consecutiva, de acuerdo con el calendario y el reloj.

Hemos hablado hasta ahora de ciertas observaciones y actividades que pueden desarrollarse en el periodo en que se produce la

introducción de la minificción en la clase de lengua y literatura; y hemos apuntado tres actividades de reconocimiento que conviene encarar: la percepción de la brevedad, la autonomía textual, y la temporalidad. Podríamos darnos por bien servidos si nuestros alumnos aceptan estas incitaciones y comienzan a pensar de esta manera: aunque ellos aún no lo sepan, están trabajando en el campo de la teoría literaria. Pero hay otros aspectos que también deben ser examinados, y a ellos nos referiremos a continuación.

Nuevas tareas: cuestiones de tipología

Cumplidas estas tareas introductorias, un segundo paso, más avanzado, consistiría en ingresar en un estudio de la tipología del microrrelato. Es decir: estudiar sus tipos fundamentales. ¿Cuál puede ser el resultado pedagógico buscado? Ante todo, la constitución de grupos o cadenas textuales que tendrán un doble objetivo: el conocimiento de cierta temática, y la ayuda para que los profesores expliquen, y los alumnos entiendan, estos productos literarios.

La afición a leer microrrelatos tiene que ver con el disfrute de la literatura, que es análogo al de la música o al de la pintura. Así como no es indispensable tener conocimientos de musicología para disfrutar de Bach o de Brahms, tampoco es obligatorio usar conceptos de teoría literaria para deleitarse con las minificciones de Rafael Pérez Estrada o de Luisa Valenzuela. Pero lo que está bien para el aficionado puede resultar insuficiente para otras personas que, además de disfrutar de la lectura, están interesadas en la comprensión lo más acabada posible del texto literario como producto cultural. Con lo cual nos desplazamos –al menos en gran medida– desde el ámbito de la enseñanza media al de la enseñanza universitaria.

La crítica, en última instancia, no es otra cosa que examen, estudio, observación. Y el conocimiento del objeto amado no es contradictorio con el acceso a él desde una perspectiva inicial pragmática o no sistemática. Podemos repetir de memoria un

poema de Antonio Machado simplemente porque nos encanta; pero un poco de estudio nos ayudará a percibir aspectos de ese texto que no conocíamos antes, cuando solo lo recitábamos de memoria, y que ahora enriquecen nuestro disfrute del poema. Lo mismo ocurre con el microrrelato.

Volviendo al tema central: queremos trazar algunas líneas que establezcan fronteras flexibles dentro del territorio del microrrelato. Hay dos advertencias previas que creemos indispensables. La primera es que ninguna distinción válida puede determinarse a partir de la cuestión de la brevedad. La brevedad de un microrrelato, ya sea que se compute en palabras, en líneas, en párrafos o en páginas, es irrelevante.

Es verdad que a veces llama la atención el tipo de texto que algunos llaman "relato ultracorto" o "hiperbreve", es decir, el que se desarrolla íntegramente en una o dos líneas de texto. Pero, aparte del espacio que ocupa, nada más hay en él que lo distinga, de modo que el "hiperbreve" no justifica una categoría aparte. Si usáramos un sistema de rasgos distintivos para clasificar microrrelatos, diríamos que en todos, absolutamente en todos ellos, está presente el rasgo positivo [+Brevedad]. Lo que es lo mismo: no hay ningún microrrelato que manifieste el rasgo [-Brevedad]. Tal vez en algún caso despierte nuestro interés el observar la forma que el escritor encuentra para llegar a este resultado; pero el rasgo distintivo que hemos mencionado no se opone a ningún otro. En consecuencia, este rasgo tiene cierto valor de caracterización, pero no tiene valor como instrumento clasificatorio.

La segunda observación, común al microrrelato y a cualquier otro género literario, es que los temas de los microrrelatos –su afinidad o disparidad– tampoco nos dan, en términos generales, criterios útiles para nuestro trabajo. Es bien sabido que los temas existentes en cualquier literatura son relativamente pocos, mientras que su articulación en motivos alcanza cantidades insospechadas. Los microrrelatos "de amor" no son, en su sustancia narrativa, diferentes de los microrrelatos "de locura" o los microrrelatos "de muerte", tal como tampoco constituyeron categorías distintas los diversos cuentos de Horacio Quiroga que integraron la famosa trilogía.[42] Si la cuestión de la brevedad es demasiado general

para establecer categorías, la del tema es demasiado individual y ha de estudiarse, en todo caso, en relación con cada situación concreta y con los intereses del especialista cuando éste lleva a cabo una determinada investigación.

Por el momento, hay que poner entre paréntesis tanto la cuestión de la brevedad como la apreciación del tema, y buscar otras formas de apartar las aguas para llegar a decisiones más firmes en el estudio del microrrelato. Y entonces surgen preguntas como las siguientes: "¿qué clase de objeto literario es este microrrelato?" y "¿qué procedimientos ha usado el autor en su construcción?".

Hace algunos años intentamos definir tres tipos de microrrelato; [43] ahora agregamos dos tipos más. Vale la pena anticipar que estos tipos de minificción no son objetos cerrados y absolutamente autónomos, sino que puede existir entre ellos cierto grado de comunicación; dicho de otra manera, algunos microrrelatos pueden verse como pertenecientes a más de una de las categorías que vamos a mencionar.

Reescritura y parodia

La reescritura es un procedimiento ampliamente usado en la literatura de los siglos xx y xxi. Consiste en volver a los textos y a los mitos clásicos con la intención de narrarlos de otra manera. Por su referencia explícita o implícita a otros textos, es una de las manifestaciones más claras de la intertextualidad. Muchos textos brevísimos son ejercicios de reescritura, y algunos alcanzan resultados notables. Por otra parte, la reescritura está tan relacionada con la parodia, que ésta puede verse como un tipo de aquélla.

Esto nos lleva a verificar que existe la posibilidad de una reescritura no paródica así como la de una reescritura paródica. En ambos casos el mecanismo intertextual actúa de manera similar, pero el elemento del humor –bajo las formas de ironía, sátira o sarcasmo– establece la diferencia. Por ejemplo, una versión del Génesis según

la cual Dios creó primero a la mujer y luego al hombre sería un caso de reescritura no paródica. En cambio, una versión del mismo texto sagrado según la cual Dios decidiera no expulsar del Edén a Adán y a Eva, con el argumento de la escasez de servicio doméstico (está claro que el ejemplo es tonto), se prestaría probablemente para ejercitar la reescritura paródica. O sea que la reescritura no paródica propone un texto sustituto, y la reescritura paródica hace lo mismo pero le agrega el elemento del humorismo.

Hay parodias genéricas y parodias específicas. Cervantes comenzó El Quijote como una parodia de las novelas de caballerías, es decir, como una parodia genérica; García Márquez, en el cuento "Los funerales de la Mamá Grande"[44] hace lo mismo con referencia a cierto tipo de crónica periodística pueblerina. Ambos textos son parodias genéricas. Por su parte, el microrrelato no se presta mucho para llegar a resultados similares: debe concentrarse en un episodio aislado, no en todo un género, o por lo menos resumir en pocas líneas lo que se considera esencial en un texto extenso, tratándolo en la forma ya indicada. El microrrelato de Franz Kafka "La verdad sobre Sancho Panza" [T 6], así como varios otros sobre temas cervantinos, son ejemplos de parodias específicas.[45]

En todos los casos, lo parodiado debe estar de alguna manera en la conciencia del lector: debe ser conocido por él, aunque sea en términos generales. Si el objeto es un texto desconocido, o conocido solo por un puñado de lectores (un texto chino del siglo xvi, solo al alcance de unos pocos especialistas, por ejemplo), la parodia carece totalmente de eficacia y puede decirse que no existe. De ahí que, en el campo del microrrelato, los autores hayan explorado de preferencia ciertas fuentes: aspectos de la Biblia, El Quijote, Shakespeare, Robinson Crusoe, las Mil y una noches… Nos servirá de ejemplo un microrrelato de la escritora argentina Ana María Shua que se relaciona con un episodio del último texto mencionado; se llama "Alí Babá" [T 7]:[46]

Qué absurda, qué incomprensible me parecía cuando era chica la confusión del hermano de Alí Babá: casi un error técnico, una manifiesta falta de verosimilitud. Encerrado en la cueva de los cuarenta ladrones, ¿cómo era posible que no lograra recordar la

fórmula mágica, el simple ábrete-sésamo que le hubiera servido para abrir la puerta, para salvar su vida?

Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora, sin recordar la exacta combinación de letras que podría darme acceso a la salvación: ábrete cardamomo, ábrete centeno, ábrete maldita semilla de ajonjolí.

Otro ejemplo: "La sal de Lot" [T 8] del colombiano Gabriel Pabón Villamizar, donde la mujer de Lot es transportada por éste después de ser convertida en estatua de sal e instalada en la cocina de su casa. Los casos citados manifiestan la primera modalidad del microrrelato: su uso como instrumento para la reescritura de textos clásicos. El microrrelatista es un bricoleur que lleva a cabo un salvataje de fragmentos, obviamente ajenos, pero con los cuales da testimonio de su propia visión de la realidad.

El discurso sustituido

Las vanguardias del siglo xx –no solo en el mundo hispánico– llevaron a cabo un trabajo fundamental con el lenguaje: primero en la poesía, más adelante en la narrativa, y en nuestro caso desde las primeras décadas del siglo hasta la explosión de la "nueva novela latinoamericana". Lo atestiguan, en la poesía del continente en lengua española, los ultraístas y los surrealistas, con ejemplos tales como Vicente Huidobro, Oliverio Girondo y Aldo Pellegrini; no está muy lejos de ellos el gran poeta colombiano León de Greiff. Estos creadores inventan palabras o reinterpretan las ya existentes; modulan una sintaxis peculiar que muchas veces puede tacharse de antigramatical, o por lo menos de agramatical; abandonan en todo o en parte las convenciones desarrolladas a lo largo de siglos para fijar el sentido, como es el caso de la puntuación; mezclan registros del habla culta y del nivel popular, o del centro y de la periferia; en fin, se ríen de las normas del lenguaje, pero en el fondo desarrollan

normas propias, un vocabulario ampliado o modificado y, en los casos extremos, una suerte de gramática paralela.

La cuestión del léxico es interesante no solo cuando se inventan nuevos vocablos, sino también cuando las configuraciones resultantes de la escritura parecen transgredir ciertos principios tal vez menos evidentes, que tienen que ver con la distribución estadística de las formas del lenguaje. Por ejemplo, en español hay palabras en donde la única vocal que aparece es la o, "oso" y "monótono" entre ellos; eso no nos sorprende. Ahora bien, cuando en todo el texto del relato no aparece otra vocal que no sea la o ("Los locos somos otro cosmos" [T 9], de Óscar de la Borbolla),[47] nos encontramos frente a un producto del ingenio del autor, una búsqueda cuyo resultado desafía toda probabilidad matemática. También ocurre que en el léxico general del español existen dos series paralelas de vocablos, principalmente sustantivos y verbos, de las cuales una se usa exclusivamente en relación con animales (y a veces objetos inanimados), como "pata" o "anca"; mientras que en la otra serie figuran los vocablos que se aplican solo a seres humanos, como "pierna" o "cadera". Si aparece un texto que ha sido escrito escogiendo en todos los casos los elementos de la serie léxica referida a los animales ("Zoología fantástica" [T 10] de Luisa Valenzuela),[48] se produce una sensación de extrañeza ante esa trasgresión sistemática, que no indica casualidad sino voluntad explícita de quien elaboró el texto. En los dos casos citados, la trasgresión opera en relación con cierto delicado mecanismo que poseen los lenguajes naturales, en los cuales se mantienen ciertas proporciones que el estudio estadístico permite develar.[49]

Hay otros casos de discurso sustituido, cuya exploración puede quedar a cargo del profesor que aborde estas cuestiones: "lenguajes inventados" y, también, trozos de texto con el discurso específico de una actividad u oficio en un contexto neutral, con lo cual resalta el contraste entre ambas variedades del lenguaje. El efecto no es entonces el de un lenguaje "anómalo", pero sí el de un lenguaje "insólito". Algunos textos que trabajan con el llamado "fluir de la conciencia" pueden asimilarse también a estas modalidades del discurso sustituido. Citamos como ejemplo "Hobbies" [T 11] de la uruguaya Teresa Porzecanski.

La escritura emblemática

Hay un tipo especial de microrrelatos, cercanos a los que hemos llamado de “reescritura y parodia” pero no idénticos a ellos, que asumen un tono muy distinto del que hemos encontrado en los ejemplos anteriores. Identificamos este tipo como una “escritura emblemática” porque sus manifestaciones proponen una visión trascendente de la existencia humana. A veces retoman los mitos cosmogónicos de la Humanidad; otras, parecen estar creando sus propios mitos. En otro trabajo hemos dicho:

No la anécdota individual, ni el gesto ornamental, ni la aventura lingüística, sino algo que va más allá y que, en última instancia, se puede asociar con el orden más profundo de las creencias. En otras épocas, podríamos haber insuflado en estas creaciones un sentido mítico o religioso, podrían ellas mismas haber sido textos cosmogónicos; en el mundo de hoy, deberíamos hablar simplemente de “ideología”, entendiendo esta noción no en un sentido limitativo, sino al contrario, como indicio de una reflexión profunda sobre los extremos de la existencia.

En el mismo trabajo identificamos dos textos literarios como buenos representantes de esta modalidad: se trata de “Jericó”, del mexicano José Emilio Pacheco, y “Atlas”, de la uruguaya Cristina Peri Rossi. En el primer caso, un episodio aparentemente intrascendente, la destrucción de las hormigas y su hormiguero por parte de un hombre que está disfrutando de un rato de descanso en un bosque, se enlaza con el instante en que nuestro mundo comienza a ser destruido por una explosión atómica, que el mismo hombre alcanza a percibir. En otras palabras, el relato muestra dos tipos de locura: la de quienes sin motivo atacan el medio ambiente, y la de quienes ponen en peligro la existencia misma de la Humanidad. El segundo ejemplo, de Peri Rossi, reelabora el mito clásico de Atlas en

términos contemporáneos, sugiriendo así la creación de una nueva mitología; por ese motivo lo consideramos también dentro de la categoría de la escritura emblemática.

La fábula y el bestiario

Así como la reescritura y la parodia están relacionadas, también lo están la fábula y el bestiario, en virtud de su común referencia al mundo animal. Ambos son géneros muy antiguos, y los dos han sido recuperados por los escritores del siglo xx, especialmente por los creadores de microrrelatos.

Son dos tipos textuales, no uno. En la fábula, los animales proceden y hablan como los seres humanos: paralelos a nosotros, padecen nuestros pecados y reflexionan sobre nuestra conducta. El bestiario, por su parte, es un conjunto, una serie, un libro: es una sucesión de textos que se propone describir los seres que pueblan el mundo animal, ya en la realidad, ya en la fantasía. Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y René Avilés Fabila, por ejemplo, han escrito bestiarios. En la obra de Monterroso, por su parte, hay fábulas: algunas muy originales, como “La Oveja negra”, y otras que retoman situaciones ya contempladas por los fabulistas clásicos, pero que ahora tienen un nuevo sesgo. De estas últimas seleccionamos “El Burro y la Flauta” [T 12],[50] ya mencionado en estas páginas:

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

Por otra parte, como ejemplo de los materiales que aparecen en un bestiario moderno, transcribimos uno de los trozos que componen el libro precisamente denominado Bestiario, de Juan José Arreola. El título es “Camélidos” [T 13]:[51]

El pelo de la llama es de impalpable suavidad, pero sus tenues guedejas están cinceladas por el duro viento de las montañas, donde ella se pasea con arrogancia, levantando el cuello esbelto para que sus ojos se llenen de lejanía, para que su fina nariz absorba todavía más alto la destilación suprema del aire enrarecido.

Al nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de la arena, mientras el viento desértico golpea el macizo velamen de sus jorobas.

Para el que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria.

El discurso mimético

El que hemos llamado “discurso sustituido” tensa una de las posibles actitudes en el uso del lenguaje, creando configuraciones verbales que difieren drásticamente del discurso cotidiano. El escritor cuenta también con la posibilidad de trabajar en el otro extremo de este arco: en una modalidad lingüística que se esfuerza por recrear con la máxima fidelidad posible las características de un determinado nivel –por lo general, no demasiado elevado– del habla vernácula. Claro está que la versión resultante nunca será el equivalente de una trascripción magnetofónica, pues está de por medio cierto grado de reelaboración artística. En algunos

narradores del Río de la Plata, como Pedro Orgambide y Mario Benedetti, pueden encontrarse ejemplos de este tipo de aproximación al lenguaje, que tiene sus antecedentes en la escritura regionalista, en ciertos textos narrativos y también poéticos, en ambos lados del Atlántico. Por último: este tipo de elaboración del texto puede servir también a un propósito paródico, como puede apreciarse en los cuentos –de extensión superior a la de los microrrelatos– firmados por "H. Bustos Domecq", es decir, por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

Un ejemplo de uso moderado del discurso mimético lo encontramos en "Morir último" [T 14], texto del colombiano Germán Santamaría, con su discreta y elegante recreación del habla campesina. Seguramente, en una lectura realizada en la Argentina estará ausente la entonación característica del discurso mimetizado, pero éste aparece, de todos modos, en el léxico y la sintaxis del monólogo:

Mire, mijo, ahora antecitos que se pierda en el llano, le quiero decir esto para que lo tenga en cuenta: la cosa no es ir sino volver. No es que se trate de sacarle el juste o el cuerpo al compromiso. Desde mucho antes se sabía que algún día tocaría ir. Pero eso sí, siempre hay que tirar a que los otros pongan los muertos. Mientras menos mueran de los nuestros mejor. No es miedo a la muerte, solo es querer que estén más a la hora del triunfo. Uno siempre debe procurar morir último.

Hemos revisado así algunos tipos de microrrelato que vemos aparecer en las obras de diversos escritores, pertenecientes a varios países de lengua española.[52] El peligro de estas clasificaciones consiste en encerrarse en ellas, dar el problema por resuelto y no pensar más en el asunto. Hay que reconocer, en cambio, que la solución a esta cuestión, lo mismo que a otras también vinculadas con la teoría del microrrelato, tiene por el momento un estatus provisional.

Las teorías avanzan impulsadas por las hipótesis. En este libro

hemos formulado una hipótesis: sobre la base de nuestras observaciones, creemos posible definir cinco tipos fundamentales de microrrelato. Tipos, no temas: actitudes que tienen que ver con el lenguaje y con la intencionalidad de la construcción narrativa. Si esos tipos están bien caracterizados, o si en lugar de cinco son tres, cuatro o seis, lo dirán quienes prosigan sin prejuicios estas investigaciones. Por nuestra parte, aunque nos satisface bastante el mapa preliminar que hemos logrado, debemos decir asimismo que mantenemos la mente abierta para modificar nuestras conclusiones y hasta desecharlas por completo, si otros colegas nos dan suficiente razón para mejorar, o dejar enteramente de lado, los resultados de nuestro propio estudio.

¿Qué hacemos con esta información si la damos por válida? Obviamente, proseguir el análisis que hemos comenzado al establecer los rasgos primarios de la minificción. En aquella primera etapa, la tarea fundamental era la del reconocimiento; ahora nos proponemos efectuar un estudio más profundo de los tipos de microrrelato que hemos llegado a distinguir. Por ejemplo, si tomamos una serie de textos minificcionales que reescriben las historias de Don Quijote, Dulcinea y Sancho Panza, las diversas respuestas a este propósito nos enseñarán algo sobre la actitud de los distintos escritores involucrados: la presencia o la inexistencia del humor, la solución más realista o más fantástica, los cambios en la percepción del personaje, la comprensión cultural de quienes nos han entregado estos textos, ya sea que se trate de Kafka, Arreola, Borges, Pacheco, Denevi o Brasca, para citar algunos. Nuestros alumnos, presumiblemente, comprenderán que los textos literarios no son “cosas” que simplemente están ahí, sino formas de cifrar la realidad, encuentros –y encontronazos– de quien escribe con aspectos del mundo; y, adecuadamente estimulados, comprenderán que ellos también pueden intentar empresas semejantes, aunque no se propongan ser escritores profesionales, sino personas cultas con alguna comprensión de las letras. En un taller de escritura, por otra parte, se podrían desarrollar en su máxima extensión y profundidad las propuestas de trabajo que surgen de esta exposición.

Similarmente, en un ejercicio que compare textos compuestos dentro del tipo del discurso sustituido con otros apegados a aspectos del discurso mimético, el lenguaje pasará a ser el protagonista

principal y se favorecerá la consideración, no tanto de lo que es “correcto” e “incorrecto”, sino en todo caso de lo que es “normal” y “anómalo”, lo que respeta el orden lingüístico establecido y lo que se aventura en nuevos territorios de la lengua. Se abren, en definitiva, numerosas posibilidades que van más allá, mucho más allá, de las referencias sobre la personalidad del escritor y una adscripción mecánica a determinada corriente literaria.

El taller de pintura no es solo un lugar para hablar de las artes plásticas, sino también un espacio para tomar el pincel y probar la propia visión y la propia mano, aunque lo primero que pintemos sea un encantador mamarracho. De la misma manera, la clase de literatura (que es también, repito, una clase de lengua) debe ser el espacio en que definitivamente se le pierda el respeto a la literatura: un espacio para leer, pensar, iniciar un análisis, y hasta intentar un ingreso en el territorio de la creación. En materia artística, uno tiene que ser capaz de ensuciarse las manos e ir más allá del estadio de la simple lectura, por importante que esta sea.

Estrategias, ventajas y peligros

Una rápida recapitulación. Hemos tratado de mostrar la posibilidad de incorporar la lectura y el estudio de la minificción al aula de la educación media y aun de la educación superior, y hemos propuesto diversas tareas que apuntan, primero, al reconocimiento del objeto estudiado; en segundo lugar, al estudio de su ser interno con vistas a la elaboración de una tipología; y finalmente –aunque no necesariamente se trata de una tercera etapa, ya que puede integrarse con las dos anteriores– a la escritura o elaboración de microrrelatos, como forma de experimentar de primera mano lo que hace que el escritor produzca estos textos precisamente, y no otros cualesquiera.

En el estado actual de nuestro conocimiento, enseñar es una actividad que requiere de ciertas técnicas o, para decirlo con mayor exactitud, de ciertas estrategias. El maestro no entra en el aula para hablar incansablemente, complaciéndose en el sonido de su voz, ni

tampoco para someter a sus alumnos a exámenes inquisitoriales para averiguar, sobre todo, qué es lo que no saben. No: el maestro entra en el aula decidido a hacer, a actuar e interactuar, a crear junto con sus alumnos, a construir. Y esto, que vale para las clases de química o de biología, vale también para la clase de literatura (que es también la clase de lengua), vale para la clase de lengua (que es también la clase de literatura) y vale para la clase de periodismo o comunicación social (que tiene un poco de las otras dos). Los jóvenes deben ir a la escuela a aprender, como suelen repetir los viejos, quienes no siempre se dan cuenta de que también se va a la escuela con otros objetivos, como la formación y desarrollo de una personalidad. Pero en todo caso aceptemos el aforismo: los jóvenes van a la escuela a aprender, y la mejor manera de aprender es hacer.

Las estrategias que se proponen en este texto, y todas las demás que puedan establecer nuestros docentes, que por cierto no carecen de inventiva, tienen el propósito que repetidamente hemos formulado: desarrollar la iniciativa del estudiante, acompañarlo en su ingreso en el conocimiento de textos literarios, ayudarle a pensar el texto y a intentar –para decirlo de manera nada técnica– su absorción. Todo ello puede anotarse en el capítulo de ventajas. Adecuadamente llevadas, las clases en las que se presentan microrrelatos y se trabaja con ellos y a partir de ellos pueden constituir una cierta introducción a los estudios literarios. Los textos dan para eso y para mucho más.

Pero ¿por qué “peligros”? Simplemente porque, si bien el estudio del microrrelato sirve para una excelente gira por el territorio –ignoto para muchos– de la literatura, la minificción no es toda la literatura. Debemos evitar la noción de que las letras de un país o de una lengua, esa flor de la cultura del hombre sobre la tierra, son una determinada colección de textos. Frente a las narrativas mínimas que nos proponen los microrrelatistas, y que son tan estimulantes, tenemos que rescatar también el conocimiento de las obras extensas o de sustanciales porciones de ellas. Los microrrelatos que reescriben aspectos de El Quijote, de los que ya hemos hablado, no alcanzan para establecer una vinculación permanente entre el lector y la obra inmortal de Cervantes. Podemos elaborar un microrrelato sobre la figura de Melquíades,

pero nunca equivaldrá a conocer Cien años de soledad. Inclusive el conocimiento de una breve composición tan simpática como "Tarzán" de Ana María Shua, será insuficiente en comparación con el disfrute maravillado que un adolescente puede experimentar si cae en sus manos Tarzán de los monos de Edgar Rice Burroughs. Y es que en el mundo de la literatura hay un lugar para lo breve y un lugar para lo extenso, un lugar para lo mínimo y un lugar para lo imponente, como en general ocurre en todas las artes.

Pensemos en la música. Pensemos en los "momentos musicales" de Schubert y de otros compositores que establecieron el gran lenguaje pianístico del romanticismo. Escuchamos con agrado esos bellos trozos, pero el lenguaje de Schubert se desarrolla en sus sinfonías, en sus cuartetos y en sus ciclos de lieder. A Beethoven no queremos conocerlo solo por una "hoja de álbum" del tipo de la inmarcesible "Para Elisa", sino al menos por alguna de sus sinfonías o alguno de sus conciertos. Es decir: reconocemos, desde luego, el valor de lo diminuto, que mucho tiene que ver con la cultura de los siglos xix, xx y xxi: pero tenemos que saber, y enseñar a nuestros alumnos, que lo mínimo no es lo único que existe, y que si precisamente alcanza valor singular para adentrarnos en un orbe que parecía cerrado, como es el de la literatura, es para que nuestra exploración continúe y abarque cada vez más extensos territorios. Si no lo hiciéramos así, el enorme tesoro literario de nuestras literaturas de Occidente, ese tesoro que incluye las literaturas hispánicas, y dentro de ellas la hispanoamericana, quedaría en un cono de sombra del que nadie le ayudaría a salir.

Estrategias, ventajas, peligros... Pero ¿no es ésa, acaso, la descripción de toda obra humana valedera, emprendida en este "valle de lágrimas" que es el mundo en la oración del creyente? ¿Acaso no mantienen nuestra obra no solo el goce que nos produce nuestra profesión, sino también nuestro compromiso de colaborar en la educación de los jóvenes, basada en gran parte en el respeto que sentimos hacia quienes han cifrado en obras literarias perdurables los significados trascendentes de la cultura nacional?

Así lo creemos, y por eso me he permitido presentar estas reflexiones, que no son una clase magistral sino el humilde testimonio de una búsqueda, de un afán, de un deseo de compartir:

más que lo que se sabe, que es siempre poco, una agenda de trabajo con la esperanza de llegar a saber un poco más.

---

34 Gilbert Highet, The Immortal Profession. The Joys of Teaching and Learning, Weybright and Talley, Nueva York, 1976.

35 Estas abreviaturas entre corchetes se refieren a los textos que ilustran la exposición y se transcriben en el Apéndice i; por razones de tiempo, no todos ellos estaban destinados a figurar en la lectura oral.

36 El texto aparece en: Henry González Martínez, La minificción en Colombia, Antología, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2002, p. 75. Se transcribe en el Apéndice de este trabajo [T 1].

37 Op. cit., p. 61 [T 2].

38 Raúl Brasca y Luis Chitarroni (comps.), Antología del cuento breve y oculto, Sudamericana, Buenos Aires, 2001, p. 7, Afirman estos escritores: “No nos detuvieron las clasificaciones ni los géneros. Buscamos en biografías, libros de poemas, ensayos y hasta en recetarios y manuales de instrucciones. Alguna vez corrimos el riesgo de incluir simplemente una cita o una anécdota. Esperamos que el lector comparta o justifique esa hospitalidad”.

39 Uso “función” como lo hace Alfonso Reyes en su libro de 1942, La experiencia literaria. Lo cito por la 3ª edición, 1ª reimpresión del Fondo de Cultura Económica, México, 1989, donde se incluye el artículo “Apolo o de la literatura”. En él se establecen tres funciones –drama, novela, lírica–, así como dos maneras –prosa y verso– y una multiplicidad de géneros; ya que éstos, dice el maestro mexicano, “son modalidades accesorias, estratificaciones de la costumbre en una época, predilecciones de las pasajeras escuelas literarias” (p. 74). De acuerdo con esta idea, dentro de la función “novela” y adoptando por lo general la manera “prosa” aparece el género “microrrelato”, característico de la modernidad.

40 Julio Cortázar, “Axolotl”, Relatos, Sudamericana, Buenos Aires, 1970, p. 421.

41 David Lagmanovich, Casi el silencio. Microrrelatos, Fundación Tiempo de compartir, Tucumán, 2005.

42 Horacio Quiroga, Cuentos de amor, de locura y de muerte [1917]. Una excelente edición moderna, con un ensayo preliminar de Andrés Neuman, es la editada por Menoscuarto, Palencia, España, 2004.

43 David Lagmanovich, Microrrelatos, Cuadernos de Norte y Sur, Tucumán, Buenos Aires, 1999.

44 Gabriel García Márquez, Los funerales de la Mamá Grande, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1962.

45 El tema se puede estudiar en la útil antología siguiente: Juan Armando Epple (comp.), MicroQuijotes, Thule, Barcelona, 2005, que contiene 51 composiciones de autores hispanoamericanos sobre temas cervantinos; la mayor parte de ellas pertenece al género del microrrelato.

46 Ana María Shua, Botánica del caos, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, p. 120.

47 Óscar de la Borbolla, Las vocales malditas. Ilustraciones de José Luis Cuevas [sin mención de editor], México, 1988.

48 Luisa Valenzuela, Aquí pasan cosas raras, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1975.

49 Cf. David Lagmanovich, “Teoría y práctica de la transgresión: Óscar de la Borbolla y Héctor Libertella”, en Linda Gould Levine y Ellen Engelson Marson (eds.), Proyecciones sobre la novela. Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana, Ediciones del Norte, Hanover, NH, 1997, pp. 159-171.

50 Augusto Monterroso, La Oveja negra y demás fábulas, Joaquín Mortiz, México, 1969.

51 Juan José Arreola, “Bestiario”, libro recogido en Confabulario, 4ª ed., col. Popular 80, fce, México, 1966.

52 Hay, desde luego, otras posibilidades. Así, Silvia Delucchi y

Noemí Pendzik (En frasco chico. Antología de microrrelatos, Colihue, Buenos Aires, 2004, p. 108), distinguen seis tipos de las que llaman “tramas básicas”, a saber: narrativa, descriptiva, explicativa, instruccional, argumentativa y dialogal. Aunque el enfoque propuesto por las autoras es sustancialmente distinto del nuestro (pues no hablamos de tramas sino de tipos, es decir, de la arquitectura misma del texto), la propuesta es atractiva y sería interesante explorar la posibilidad de combinarla de alguna manera con la nuestra.

Apéndice

Minificciones citadas en el último trabajo del libro

[Para comodidad en la consulta a los efectos de su uso en clase, reunimos en este apéndice los textos de microrrelatos citados en el capítulo vi, “En la clase de literatura: estrategias, ventajas y peligros”].

1. Harold Kremer: “Espejo”

Cuando usted sale de su casa obsesionado con la idea de comprarse un espejo, se puede decir que ha dado por primera vez un gran paso en su vida. Pero si a más de dicha decisión descubre que no desea un espejo cualquiera sino uno especial que se adapte a su temperamento, a su carácter y a su figura, se podría decir que usted sabe lo que quiere de la vida. Y si después de recorrer toda la ciudad, de pronto se descubre en un viejo barrio judío discutiendo el precio de un insignificante y carcomido espejo, usted pensará que la vida y el destino han sido pródigos al brindarle esa oportunidad. Y si al llegar a su casa con el espejo se va directamente al baño, lo cuelga, lo cuadra y luego se mira durante un largo instante en él, tratando de encontrar su imagen que no aparece por ningún lado, usted tendrá que aceptar la realidad de su muerte.

2. Jairo Aníbal Niño: “Fábula”

Y los ratones hicieron una alianza y la serpiente de cascabel le puso el cascabel al gato.

3. Gabriel Jiménez Emán: “El hombre invisible”

Aquel hombre era invisible, pero nadie se percató de ello.

4. Julio Cortázar: “Axolotl” (primer párrafo)

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

5. David Lagmanovich: “Monólogo de la ostra”

Los hombres han hecho de mí un símbolo de la soledad. Después se han encerrado en sus casas para no tener que comunicarse con nadie.

6. Franz Kafka: “La verdad sobre Sancho Panza”

Sancho Panza, que por lo demás nunca se jactó de ello, logró, con el correr de los años, mediante la composición de una cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar a tal punto de sí a su demonio, al que luego dio el nombre de Don Quijote, que éste se lanzó irrefrenablemente a las más locas aventuras, las cuales empero, por falta de un objeto predeterminado, y que precisamente hubiese debido ser Sancho Panza, no hicieron daño a nadie. Sancho Panza, hombre libre, siguió impasible, quizás en razón de un cierto sentido de la responsabilidad, a Don Quijote en sus andanzas, alcanzando con ello un grande y útil esparcimiento hasta su fin.

7. Ana María Shua: “Alí Babá”

Qué absurda, qué incomprensible me parecía cuando era chica la confusión del hermano de Alí Babá: casi un error técnico, una manifiesta falta de verosimilitud. Encerrado en la cueva de los cuarenta ladrones, ¿cómo era posible que no lograra recordar la fórmula mágica, el simple ábrete-sésamo que le hubiera servido para abrir la puerta, para salvar su vida?

Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora, sin recordar la exacta combinación de letras que podría darme acceso a la salvación: ábrete cardamomo, ábrete centeno, ábrete maldita semilla de ajonjolí.

8. Gabriel Pabón Villamizar: “La sal de Lot”

No porque se hubiera vuelto una estatua de sal, Lot abandonó a la fisgona de su mujer en las afueras de Sodoma y Gomorra. Todo lo

contrario: con el esmero que pudo, la llevó a cuestas hasta su hogar, y allí le destinó un lugar privilegiado en la cocina.

Dicen que cuando una pareja descendiente de la mujer de Lot contrae matrimonio, los recién casados adquieren el derecho de pellizcar la estatua y sazonar sus comidas con esa sal de ligero sabor a fuego, azufre y pecado.

El efecto afrodisíaco, aseguran, es incomparable.

9. Óscar de la Borbolla: “Los locos somos otro cosmos” (fragmento)

–No, doctor. No –sopló ronco Rodolfo–. Los shocks no son modos. Los locos no somos pollos. Los shocks son como hornos, son potros con motor, sonoros como coros o como cornos... No, doctor Otto, los shocks no son forzosos, no solo poco costosos, son lo cómodo, lo no moroso, lo pronto... Doctor, los locos somos solo otro cosmos, con otros otoños, con otro sol. No somos lo morboso, solo somos otros. Lo otro, no lo ortodoxo. Otro horóscopo nos tocó, otro polvo nos formó los ojos, como formó los olmos o los osos o los chopos o los hongos. Todos somos colonos, solo colonos. Nosotros somos los locos, otros son loros, otros, topos o zoólogos, o como vosotros, ontólogos. Yo no los compongo con shocks, no los troncho, no los rompo, no los normo...

10. Luisa Valenzuela: “Zoología fantástica”

Un peludo, un sapo, una boca de lobo. Lejos, muy lejos, aullaba el pampero para anunciar la salamanca. Aquí, en la ciudad, él pidió otro sapo de cerveza y se lo negaron:

–No te servimos más, con el peludo que traés te basta y sobra...

Él se ofendió porque lo llamaron borracho y dejó la cervecería.

Afuera, noche oscura como boca de lobo. Sus ojos de lince le hicieron una mala jugada y no vio el coche que lo atropelló de anca. ¡Caracoles!, el conductor se hizo el oso. En el hospital, cama como jaula, papagallo. Desde remotas zonas tropicales llegaban a sus oídos los rugidos de las fieras. Estaba solo como un perro y se hizo la del mono para consolarse. ¡Pobre gato! manso como un cordero pero torpe como un topo. Había sido un pez en el agua, un lirón durmiendo, fumando era un murciélago. De costumbres gregarias, se llamaba León pero los muchachos de la barra le decían Carpincho. El exceso de alpiste fue su ruina. Murió como un pajarito.

11. Teresa Porzecanski: “Hobbies”

En la colección es la única pieza que me falta años estuve tratando de lograr coherencia el sistema que diera la unidad a las partes y perdí largas tardes en clasificaciones y hubo días enteros en que no salí de mi casa buscando algunos ejemplares y a veces perdí la noción del tiempo investigando la pista hacia el cruel elemento por las noches soñaba que encontraba la pieza y que era del color y tamaño requeridos y hasta a veces despierto intuía encontrarla en una esquina recóndita de mi propia guarida las demás están todas tranquilas encerradas en sus cajas de vidrio con títulos intactos descansando a la sombra del mundo activo malo graciasadios a salvo de mi desasosiego y de mis ganas locas de mirarme al espejo y comprobar aterrado que yo soy esa pieza la difícil la única pieza que me falta.

12. Augusto Monterroso: “El Burro y la Flauta”

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya

nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

13. Juan José Arreola: “Camélidos”

El pelo de la llama es de impalpable suavidad, pero sus tenues guedejas están cinceladas por el duro viento de las montañas, donde ella se pasea con arrogancia, levantando el cuello esbelto para que sus ojos se llenen de lejanía, para que su fina nariz absorba todavía más alto la destilación suprema del aire enrarecido.

Al nivel del mar, apegado a una superficie ardorosa, el camello parece una pequeña góndola de asbesto que rema lentamente y a cuatro patas el oleaje de la arena, mientras el viento desértico golpea el macizo velamen de sus jorobas.

Para el que tiene sed, el camello guarda en sus entrañas rocosas la última veta de humedad; para el solitario, la llama afelpada, redonda y femenina, finge los andares y la gracia de una mujer ilusoria.

14. Germán Santamaría: “Morir último”

Mire, mijo, ahora antecitos que se pierda en el llano, le quiero decir esto para que lo tenga en cuenta: la cosa no es ir sino volver. No es que se trate de sacarle el juste o el cuerpo al compromiso. Desde mucho antes se sabía que algún día tocaría ir. Pero eso sí, siempre

hay que tirar a que los otros pongan los muertos. Mientras menos mueran de los nuestros mejor. No es miedo a la muerte, solo es querer que estén más a la hora del triunfo. Uno siempre debe procurar morir último.

Fuentes

Textos 1, 2, 8 y 14, tomados de: Henry González. La minificción en Colombia. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2002.

Textos 3, 6 y 10, tomados de: David Lagmanovich. Microrrelatos. Cuadernos de Norte y Sur, Buenos Aires-Tucumán, 1999.

Texto 4: Julio Cortázar. Relatos. Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Texto 5: David Lagmanovich. Casi el silencio. Fundación Tiempo de compartir, Tucumán, 2005.

Texto 7: Ana María Shua. Botánica del caos. Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

Texto 9: Óscar de la Borbolla. Las vocales malditas. Edición del autor, México, 1988.

Texto 11: Teresa Porzecanski. Ciudad impune. Monte Sexto, Montevideo, 1986.

Texto 12: Augusto Monterroso. La Oveja negra y demás fábulas. Joaquín Mortiz, México, 1969.

Texto 13: Juan José Arreola. “Bestiario”, Confabulario. fce, México, 1952.

Contenido

”I. Dos textos introductorios”

”II. En el territorio de los microtextos”

”III. Por qué escribimos y leemos microrrelatos”

”V. El microrrelato frente al poema”

”V. El microrrelato frente al poema”

”VI. En la clase de literatura: estrategias, ventajas y peligros”

”Apéndice”

”Fuentes”